Anno XI - ... - Sabato 2 marzo 1935 - XIII

Un numero centesimi 50 - Arretrato il doppio

L'ITALIA LETTERARIA

Settimanale di Lettere, Scienze ed Arti

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via Cesare Beccaria, 16
Telef. 360-722

ABBONAMENTI
Italia e Colonie - Anno L. 30 -
Estero L. 60 - Per un semestre:
Italia L. 12 - Estero L. 24
Cambiamenti d'indirizzo L. 1

Per la Pubblicità editoriale e commerciale rivolgersi direttamente alla Amministrazione

I manoscritti non si restituiscono
CONTO CORR. CON LA POSTA

"Soggetto e sceneggiatura" di S. M. Eisenstein
"Arrivo al Fronte" Racconto di M. Puccini
"Che cosa è la lingua cinese" di Adriano Carbone

In questo numero:

DANNUNZIANESIMO

Il primo libro delle *Laudi* di Gabriele D'Annunzio porta la data del 1903, il terzo libro, *Alcyone,* cioè l'opera massima di lui, porta la data del 1904; lontanissimo nel tempo sembra, accanto a queste date, il 1879 della *Canzone di Legnano* di Giosuè Carducci, il 1881 dei *Malavoglia* di Giovanni Verga. E' il periodo splendido di Gabriele D'Annunzio, tra il *Fuoco,* del 1900, e il *Forse che sì forse che no,* del 1910. Giornalisti e poeti, romanzieri e drammaturghi, pensano e scrivono dannunziano; la più grande attrice del tempo non recita altro che D'Annunzio; non soltanto i recensori dei giornali, non soltanto si occupano di lui, fra i critici serii, facendone quasi il proprio problema centrale, i giovani Borgese, Thovez, Gargiulo, ma lo stesso Benedetto Croce, allora nel colmo della sua autorità e letteraria potenza, gli dedica fin dal 1903 un saggio. Sono, questi, segni della serietà dell'interesse che desta intorno a sè ciascuna opera del D'Annunzio, e la sua opera tutt'insieme; ma codesto interesse non è poi un fenomeno di supina mimèsi, conseguenza com'è a sua volta, di un fenomeno più ampio, anzi generale, di cui la stessa opera del D'Annunzio è soltanto un aspetto, e sia pure il più rappresentativo e ricco di risultati artistici. Qual è dunque questo fenomeno generale? Esso è quel decadentismo fine di secolo, noto in Italia, dal suo più insigne rappresentante, col nome di dannunzianesimo.

Non occorrono molte parole a stabilire la generalità di codesto fenomeno che durò quanto il periodo dell'estremo ottocento, stancamente prolungatosi fino alla guerra mondiale. Nella simbolista Francia, in cui il decadentismo del D'Annunzio era stato salutato fin dal 1894, per bocca di Melchiorre De Vogüé, principio e instauratore di un nuovo Rinascimento latino, son gli anni quando si era più che mai intenti a bruciare mistici incensi ai poeti maledetti, i Verlaine e i Rimbaud, i Mallarmé e gli Apollinaire, tarda e miseranda progenie di Baudelaire e dei suoi fiori del male; sono, in Inghilterra, gli scandalosi anni di Oscar Wilde, il poeta di *Salomé,* l'esteta dei garofani verdi all'occhiello; sono, in Germania, gli anni del morboso Thomas Mann del *Tonio Kreuger* e della *Morte a Venezia,* gli anni del canzoniere a Massimino del poeta Stefan George.

Il dannunzianesimo dunque non è, o non è soltanto, o soltanto sotto tale aspetto non giova considerarlo, l'eco dell'opera di un artista per quanto grande (e della sua grandezza invero non vedo chi dubiti, benchè qui e là ne sorgano donchisciotteschi difensori, inabili difensori talvolta della sua parte caduca); ma è l'atteggiamento spirituale, letterario ed extraletterario, di due generazioni: «più importante ancora, storicamente, che l'arte stessa del poeta abruzzese», scrive il Russo nel suo libro sul Verga, cercando di spiegare le cause della incredibile ombra in cui potè rimanere lunghi anni la grandezza del suo autore, e indicandone forse la principale nel dannunzianesimo appunto, come quello che testimoniava di un gusto, vale a dire di interiori necessità, che l'arte schietta del Verga era destinata a lasciare insodisfatte. Vero è che nella medesima ombra non cadde subito l'egualmente schietto Carducci (ma vi cadrà anch'egli di lì a poco, come artista di limitati orizzonti, anzi piuttosto professore che artista); ma l'ambigua qualità della fama che lo circondò in quegli anni è indicata dalla qualità di coloro che gliela tributarono fra i primi, fuori dal cerchio della sua scuola, come a maestro, i bizantini scrittori della *Cronaca bizantina* del Sommaruga; e che cosa vedessero e che cosa amassero in lui quegli scrittori, è dato vedere nel *Saluto al Maestro* che chiude la dannunziana *Laus Vitae,* dove il paganesimo ria morale, veniva stravolto a del Carducci, che voleva dire ristabilimento nell'uomo dei valori morali e negazione, sì, del cristianesimo, ma in nome del progresso della storia, che è storia significare distruzione di quei medesimi valori, perchè e in quanto limiti al disfrenarsi degli istinti: «Volontà, Voluttà, Orgoglio, Istinto, quadriga-imperiale mi foste...».

Che cosa propriamente venisse decadendo in quegli anni, c'è voluto il Fascismo perchè risultasse chiaro: finiva lentamente negli spiriti, e oggi soltanto finisce nelle istituzioni politiche, il mondo ideale sorto dal sangue della Rivoluzione francese, consacrato per noi dal sangue delle guerre del Risorgimento; ma negli spiriti che il vecchio mondo lasciava vuoti, nessun nuovo mondo subentrava ancora, chè altro sangue, altre guerre e rivoluzioni ci vogliono prima che un nuovo mondo ideale maturi, riempiendo nuovamente di sè gli spiriti. Non era in verità un processo che cominciasse allora, benchè le conseguenze ne diventassero esplicite soltanto col nuovo secolo, all'oscuro disagio che cominciava a farsi sentire ed era già promessa, se non cominciamento, del nascere del processo opposto. Abbiamo ricordato il 1879 e il 1881, gli anni della *Canzone di Legnano* e dei *Malavoglia;* ma fin dal 1870 gli spiriti più vigili avevano assistito con inquietudine al primo tentennare del mondo dei diritti, il mondo della Rivoluzione francese, sotto i colpi di Bismark: Sédan, scriverà lo Slataper (cfr. il libro sull'*Ibsen,* pp. 136, 149 sgg.), «Sédan aveva ammazzato il romanticismo al rombo delle batterie Krupp»; Custoza e Lissa non avevano avuto diverso significato per la garibaldina Italia. C'è un morto a bordo, scriveva immaginosamente l'Ibsen intorno al '70 (lo stesso anno in cui si compiva in Roma il moto dell'Unità, lasciando subito luogo a un periodo sfiduciato, e in molta parte amaro, della nostra nuova storia); morti sono i vecchi ideali, non più fervidi, attivi; morti, ma non ancora buttati a mare: i nuovi hanno ancora da sorgere.

E' in questo senso che è lecito parlare, per la letteratura italiana della fine del secolo, di decadenza: decadenza di un mondo interiore, decadenza di inventività e attività e produttività della coscienza morale: è in ciò il significato dell'atteggiamento spirituale di quel periodo, portato alle ultime conseguenze dal decadentismo appunto, o estetismo, o dannunzianesimo: tre nomi diversi a indicare una stessa cosa; e non giova l'ovvia osservazione che attraverso quella medesima decadenza lavoravano, in segreta profondità, i germi del nuovo risorgere. Eguale è anche il significato dell'esigenza, più strettamente letteraria, a cui in modo oscuro tale atteggiamento veniva insieme obbedendo, e cioè il dissolvimento in forme più propriamente liriche di ciò che di troppo meccanico o documentario o catechistico, e insomma impoetico, portava ormai con sè la letteratura nata dall'atteggiamento in altri tempi fecondo: i romanzi a tesi sul tipo degli *Ammonitori* di Cena, di *Una donna* della Aleramo, le poesie politicheggianti di Ada Negri, l'umanitarismo ideologico alla De Amicis; ed è notevole a questo riguardo che tanto la Aleramo come la Negri, uscendo dalla formula verista in cui si erano mosse agli inizi, siano cadute entrambe nella formula del più abusato estetismo, come quella che ne costituiva l'immediato, legittimo superamento. E' l'esigenza a cui già aveva obbedito in Francia il simbolismo, in quanto reazione e polemica contro l'eloquenza di Victor Hugo, e da noi la *Scapigliatura* lombarda, reazione al Carducci; la stessa esigenza che nei primi anni del secolo permetteva il sorgere e l'affermarsi della *Estetica* del Croce, la quale non a caso insisteva sulla qualità alogica, intuitiva del fatto artistico.

Ma se a quella stessa esigenza, parallelamente e indipendentemente dal dannunzianesimo (s'intende, un'indipendenza relativa, chè nulla nella storia procede a compartimenti stagni), obbedivano per esempio anche un Panzini e un Pirandello, il primo dissolvendo in rotta e delusa ironia, a contatto della vita povera di ogni giorno, il mondo eroico del Carducci, il secondo sgretolando le certezze positivistiche a paragone del suo inquieto problema della relatività del conoscere, ed è in ciò spiritualmente la loro modernità di artisti; tuttavia quel loro essere restati in certo senso di qua dall'esperienza decadentista, non tocchi da essa, ma appunto perciò non superandola, è ragione della posizione sempre un po' fuori quadro, eccezionale o inattuale, che la loro opera occupa nella storia di quegli anni; e il medesimo si può dire di uno Svevo, tutt'è tre artisti destinati a trovare quel consenso, che è qualche cosa più che la gloria, presso generazioni che non erano più la loro, generazioni che in loro si rispecchiavano per quanto di dannunziano esse più non avevano, o si sforzavano di non avere. E dannunziani certamente quei tre artisti non erano, ma non perchè avessero in sè superato e vinto il D'Annunzio; essi lavoravano ancora a dissolvere e sgretolare ciò che ormai per il dannunzianesimo aveva finito di esistere anche come termine di riferimento polemico.

Perchè possono far ridere oggi, e apparire soltanto prova della sordità del critico, quei luoghi del libro sul *D'Annunzio* (pp. 32-36) dove il Gargiulo, sotto la riassuntiva denominazione di «novellieri siciliani», mette il Verga sullo stesso piano di un Capuana, e a proposito dei «derelitti» che formano il mondo, nientemeno, dei *Malavoglia,* dichiara che a lui «non è mai sembrato che il Verga e il Capuana abbiano mostrato le loro migliori qualità di artisti, nel rappresentarli». E ricordando come Ferdinando Martini della maggiore interprete scenica del D'Annunzio dicesse con infastidita canzonatura «quella pososa della Duse», può essere che noi oggi siamo portati ad apprezzare e far nostro il buon gusto e il buon senso implicito in quella definizione. Ma avremmo torto tuttavia ad apprezzarlo anche in sede storica, nella sede di allora; perchè, certo, il Gargiulo, la Duse eran essi nello spirito del tempo, e contribuivano a farlo camminare, proprio in quanto, non comprendendo Verga, comprendevano D'Annunzio, e dannunziani restavano, come il Gargiulo, o diventavano, come la Duse. Non per niente l'unico libro del Gargiulo è, appunto, il *D'Annunzio;* così serio libro in complesso, da giustificare la fama di serietà che è rimasta al critico, nonostante ciò che egli abbia fatto in seguito per cancellarla. Se il dannunzianesimo si può assomigliare a una febbre, era di quelle che, sì, possono far morire, ma che non averla addosso è segno di salute soltanto se la si è avuta, come la peste per Renzo Don Abbondio e Lucia; anzi meglio, come le febbri della pubertà, che non averle passate vuol dire non essersi maturati uomini.

Tuttavia, se è vero che non si può fare storia di un determinato periodo prima che esso sia giunto, non dirò a maturazione ma altresì a conclusione, perchè soltanto allora viene in chiaro quanto di vitale e quanto di caduco vi era nei singoli e innumerevoli e contrastanti moti che tutti insieme formano il moto della storia in cammino, pare a me che oggi, finalmente, sia dato cominciare a ripensare sotto specie di storia gli ultimi, travagliati trent'anni della letteratura italiana. E che cos'è la storia di questi trent'anni, dai crepuscolari ai rondisti, ai poeti puri, se non un continuo tendere a liberarsi dal dannunzianesimo, a superare, come si diceva, il D'Annunzio, e un continuo illudersi di averlo superato, e un continuo aggirarsi tuttavia nel dannunzianesimo? Già in un recente saggio il Momigliano indicava nel Betti l'unico che mostrasse d'esserne uscito; e, quanto al Betti, è ben certo. Ma ricca di tentativi, e forse non soltanto tentativi, in questo senso è tutta la più giovane nostra letteratura narrativa; e chi vorrà seriamente studiarla non potrà non considerarla, crediamo, sotto questo aspetto.

Eurialo De Michelis

Vietato ai minori di 16 anni

Nemici del « pull »

L'ultimo numero del «Selvaggio» dedicato al cinematografo è tutto un libello contro la nuova grande arte, per quanto si apra con un editoriale che comincia: «Noi non siamo nemici del cinema come non siamo nemici dell'automobile, dell'ascensore, del grammofono, dell'accendisigari, della radio e di tanti altri prodotti della tecnica...».

S'intende che quelli del «Selvaggio» considerano ancora il cinematografo come un ingegnoso giocattolo, e alle loro smanie dunque non vanno opposti argomenti. Tanto più che gli scrittori di quella tradizionalistica rivista giudicano con profonda conoscenza di causa. Scrive infatti Luigi Bartolini: «Intendiamoci: ora vi *(al cinematografo)* vado di tanto in tanto, tre o quattro volte all'anno. Vi vado per un doppio bisogno: primo quello di condurvi la mia donna di servizio, la quale dopo una settimana intera spesa a lavarmi panni e piatti, e perfino il pavimento e perfino la latrina, ha diritto di andarsi a divertire a suo modo. L'altro bisogno s'intuisce: io non sono se non un nemico veggente delle cose...».

Nemici del cinema no. O, almeno, nemici veggenti. E non, si badi, nemici dei prodotti della tecnica (escluso, s'intende, il *pull* purificatore, gloriosa invenzione dell'ing. Buddo).

La cosa non ci meraviglia.

Promozione di Capasso

L'estate scorsa Paul Valery capitò in Riviera. Aldo Capasso ne ebbe immediatamente notizia e pensò di andarlo a trovare nel suo albergo. Contando sulla buona memoria del grande Maestro francese, fattoselo indicare gli si avvicinò senz'altro e disse stendendogli la mano:

«Permette? Capasso».

Il Valery, che conosce benissimo il siciliano:

«Ca passasse pure...».

Tra gli « in pectore »

Pastonchi e Ungaretti, finalmente riappattumati da una comune aspirazione poetica, discorrono tra loro. Ungaretti dice:

«Sa, io non ci tengo per altre ragioni, ma quelle tremila lirette mensili...».

«Ma non sa che le hanno ridotte a duemila..?».

E Ungaretti, traendo dall'imo petto un profondissimo sospiro:

«Ci vogliono proprio rovinare!..».

Seconda Quadriennale d'Arte
ANTONIO DONGHI — Canzon

Carta d'identità

Abbiamo voluto identificare l'autore della rubrica di «Qu... ... *Verba volant.* Un nostro redattore fotografo è riuscito a coglierlo in questo espressivo atteggiamento.

Sano capitalismo

Secondo quanto riferisce *Le Journal des Finances di Parigi,* la *Compagnie des Petroles de l'Oued Belh,* che si è costituita nel 1930, ma di cui finora non s'era mai sentito parlare, dopo aver ridotto il capitale per ammortizzare le spese d'impianto, pubblica una relazione, in vista della eventuale ammissione delle sue azioni alla quotazione in borsa, accompagnandola dal bilancio seguente:

Attivo

Azionisti 750.000

Passivo

Capitale 750.000

La predetta Società di Petroli è, evidentemente, dal punto di vista finanziario, un affare che non si discute.

I nuovi crociati

Per «aiutare la santa crociata contro il cinema immorale» come vuole Pio XI, «Vita e Pensiero» dimostra, dopo aver detto che Pudovchin *non dà importanza alla direzione artistica (ma chi te l'ha detto, ma come lo sai?),* che si possono fare film morali e belli: per es. «Tabu», «Teresa Confalonieri», «La Cantante dell'opera».

Convincentissimo: come dire «I promessi sposi», «Fabiola», «Genoveffa», i romanzi di padre Bresciani.

Individualismo borghese

Tutti i settimanali francesi protestano indignati per lo scandalo inaudito verificatosi in questi giorni a Parigi, dove, contrariamente al buon costume, si è iniziata un'azione penale a carico di una ballerina che danzava nuda in un locale pubblico, circolando fra i tavolini. Altri s'indugiano particolarmente sull'uso degli *shorts* femminili che la moda impone anche per il *ping pong.*

Argomenti siffatti sono trattati dalle più belle penne di Francia. E ci addolora il dover constatare che la borghesia italiana è così poco solidale con la sua consorella francese che (pensate un po') a Roma ciascuno di quei settimanali francesi si vende solo un numero di copie doppio di quello dell'*Italia Letteraria.*

O che succede?

Amarezze e speranze dei musicisti in una conversazione con Adriano Lualdi

Il maestro Adriano Lualdi non ha certo bisogno di parole di presentazione per il pubblico in genere, ormai internazionale, e tanto meno per i vecchi lettori dell'*Italia Letteraria,* di cui egli è stato assiduo ed apprezzato collaboratore.

Il nostro musicista giramondo, che con tanta fede e con tanta altruistica dissipazione (è la parola) di tempo prezioso ad un ordinato, metodico e fecondo lavoro di creazione artistica, compie opera così meritoria di propaganda all'estero per la conoscenza dei moderni compositori italiani, ha diritto non solo alla gratitudine dei suoi confratelli, ma anche della nazione. Egli, con la direzione dei concerti nelle principali città d'Europa e dell'America meridionale, serve l'arte e la patria, perchè è uno dei pochissimi nostri direttori d'orchestra che adopera la bacchetta direttoriale non per fare apprezzare la sua mimica gigionesca, ma per far conoscere la nostra musica contemporanea. Pubblici fortunati quelli stranieri, perchè i nostri direttori d'orchestra non sempre fanno altrettanto per la musica italiana in Italia.

Ma noi abbiamo fretta di riferire ciò che l'on. Lualdi ci ha detto, vivamente pregato per il lettori dell'*Italia Letteraria,* avendo avuto la fortuna di incontrarlo nei pressi di Montecitorio, in una sua breve pausa romana, ed alla vigilia di tornarsene frettolosamente a Milano per terminare in tempo il suo nuovissimo balletto che andrà in iscena al teatro di San Remo nel prossimo aprile.

Gli abbiamo domandato:

— Nei suoi frequenti viaggi all'estero ha potuto constatare che le opere dei moderni compositori italiani siano abbastanza conosciute?

Il nostro illustre interlocutore ha scosso la testa con una espressione di amaro disappunto e ci ha risposto con molta franchezza:

— Le opere dei nostri più significativi compositori moderni, salvo qualche rara eccezione, sono quasi del tutto sconosciute. Ma non c'è molto da dolersi per questo, perchè sarebbe molto strano che gli stranieri ci conoscessero di più e meglio dei nostri connazionali, quando nemmeno le opere dei moderni compositori stranieri trovano facile accesso ai teatri italiani. Sarebbe desiderabile, ed anche utile, che si potesse ottenere uno scambio agevole, opportunamente selezionato, fra le opere italiane e le straniere, ma i compositori italiani sarebbero molto più contenti, avrebbero ragione di trovare un intimo e profondo conforto per il loro lavoro avvenire, se potessero ottenere che le loro opere si eseguissero in Italia...

L'on. Lualdi ha letto nei nostri occhi una certa espressione di stupore ed ha energicamente incalzato:

— Capisco, non si fa purtroppo molta attenzione sul fatto che io vado deplorando, e non da oggi, ma la realtà è amara per i nostri artisti più valorosi. Pensi che Pizzetti è stato tenuto lontano dai nostri teatri quattro anni di seguito, ed Alfano tre anni. Per fortuna nostra si tratta di uomini che servono l'arte per virtù di una vera e grande vocazione, ma ci sarebbe da domandarsi se, in una atmosfera così poco propizia alla fecondità artistica, valga proprio la pena di continuare a scrivere opere nuove. La maggior parte dei nostri artisti non vivono di rendita, ma di lavoro, e per lavorare bisognerebbe procurarsi il tempo e la tranquillità necessari; il lavoro che assicura loro il pane quotidiano è invece l'insegnamento o le cure direttoriali dei Conservatorii, ossia ciò che ritarda, ostacola e qualche volta elimina il lavoro della creazione artistica. Eppure, quando si sono scritte tre o quattro opere, già favorevolmente accolte, il loro reddito basterebbe a coprire il fabbisogno della vita materiale, fondamento della vita dello spirito, *purchè queste opere fossero eseguite.*

I nostri teatri accolgono un'opera nuova di un moderno, la fanno eseguire due, tre volte, e poi la riconsegnano all'archivio editoriale.

Tuttociò, a nostro avviso, si spiega, ma non si giustifica. Si spiega col fatto che non sempre le opere nuovissime appaiono come «opere di cassetta». Perchè non di facile, rapido ed immediato successo. Non si giustifica, perchè quando i teatri sono largamente sovvenzionati non possono più essere amministrati col criterio unilateralmente bottegaio dell'impresario privato.

Alfredo De Donno

(Continua in 6.a pagina)

LIBRI ITALIANI E STRANIERI

Novelle di Moravia

A Moravia toccò anni fa una singolare fortuna. Il suo primo romanzo caduto con una fresca e giovane forza aggressiva, nel solito mondo italiano delle lettere, fece un rumore, di cui ancora persistente dura l'eco. Il titolo e il nome dell'autore dopo un memorabile successo di critica sono divenuti esemplari: centro di una baruffetta a base di subdole schermaglie di negazioni ed esaltazioni, nelle quali più che il giudizio critico intorno al valore artistico dell'opera avevano peso una pseudo interpretazione etica del contenuto, o una pura disamina stilistica.

Punti di vista com'è chiaro entrambi manchevoli. Il pubblico e alcuni critici più sensibili e spregiudicati intesero perfettamente la sua morale, d'altra parte semplicissima e si dichiaravano contenti di quel fratto ed efficace periodare che serviva magnificamente all'autore, a dire le cose che voleva dire.

Ma il libro è ancora in discussione come lo sono tutti i libri degli autori veramente vivi: a distanza di tempo, caduti gli interessi più propriamente mondani che ne dilatarono artificiosamente la sfera d'azione, gli elementi positivi del giudizio emergono più nitidi ed accessibili. Il racconto ci prende ancora. Maria, Grazia, Leo, Michele e Carla recitano efficacemente per noi il loro chiuso dramma. Le loro voci fanno ancora armonia; motivi del loro malinconico ragionare s'intrecciano saldamente e pregano la loro tediata atmosfera. C'è in questi personaggi un curioso innesto di stanca sensualità che è veramente fondamentale e invadente, su una corticale e vana parvenza di raziocinio.

Ma l'intelligenza è qui un relitto senza anima, qualcosa di puramente estrinseco privo di forza coesiva. Le persone incatenate fra loro dalla comune avidità sensuale non sentono l'opera dell'anima. A volta vien fatto di domandarsi perchè parlino, tanto inutile e desolato è il loro discorso: ci pare che veramente vivi possano essere in una serie di gesti rapaci o lubrici che li costringa ad emettere gridi inarticolati.

La loro indifferenza è stupidità senza scampo: anche lo stesso Michele che è il fulcro logico del racconto non si riscatta da questo giudizio. La incoscienza della loro miseria mentale è stupefacente; non si comprende di che cosa possano veramente alimentarsi. Il tempo, tutto il tempo nel quale il cervello anche ordinario macina instancabile desiderii tentativi di interpretazioni logiche, sogni e speranze è scandito da costoro secondo una serie di parole varie nell'accento ma monotone nella loro radice.

Il romanzo sboccia dalle pagine con una sorta di necessità ineluttabile sul gioco dei sentimenti ma gli stimoli interni non affiorano alle soglie della ragione e non si risolvono in atti nel senso più pieno della parola. La volontà scevera fonde e illumina, si nutre della sottostante materia sensuale e determina l'uomo all'azione. Qui è una vaga aspirazione che non affonda dentro le sue radici.

Ma Leo Maria Grazia e gli altri non ne hanno coscienza: il loro male supera il potere limitatissimo del loro raziocinio. Indice vivo dell'inconsapevole tortura il disagio, la malinconia; ma non sanno di questa divergenza profonda delle loro forze interne anche dolendosene ininterrottamente.

Portano sul volto le stigmate di questa condanna e aspirano vanamente a farsi uomini.

Il romanzo procede serratissimo sul filo di questo motivo: chiuso, compatto, mai illuminato da una speranza di salvezza. Non ironia, non gioia non serenità mai: sarcasmo dileggio sazietà, avidità di godimento carnale. Anche Michele che è il più raziocinante dei personaggi ricava i suoi vaniloqui su una moralità di convenzione. La sua consapevolezza riguardante la sua indifferenza è richiamo ad una sfera emotiva di pura consuetudine. Il progettato delitto non gli nasce da intimi motivi, ma è il risultato di una logica epidermica. Michele non interpreta il suo particolarissimo fastidio, facendo così avrebbe dato una prova d'intelligenza nel senso chiarito, ma si riferisce ad un costume lontanissimo che gli giunge da remote fonti elaborato da una società di cui egli ignora tutto. C'è un mondo che soffre e gioisce, che si fabbrica le sue leggi e le distrugge ma i personaggi di Moravia lo ignorano; vivono la loro brevissima vita profondati nelle loro individuali e per questo dimidiate passioni.

Nel libro non accade veramente nulla: i personaggi inchiodati alla tristissima sordità mentale mancano di interna dialettica. Il loro moto ripercorre avanti e a ritroso la medesima parabola quasi senza mutamento. Il lettore fatta la loro conoscenza li vedrà andare per il mondo col medesimo volto, col medesimo disagio. Ma la forza artistica del romanzo è tutta in questa pesante uniformità. Moravia ha preso uno spicchio di mondo e lo ha inchiodato a questa sorda pena a questa disperata velleità di raggiungere l'umano.

Chi ha parlato dietro l'indicazione contenuta nel titolo di indifferenza non ha inteso veramente a pieno le ragioni dell'arte di Moravia. L'indifferenza è una posizione riflessa del lettore o la valutazione critica del mondo etico fatta dall'Autore stesso, ma non è la scaturigine fantastica del romanzo. Il quale non avrebbe raggiunta l'arte senza dramma: ripugnanza, disgusto o commozione qualunque sia il sentimento che susciti nell'anima del lettore che leggendo venga preso dalla vicenda, la visione nasce necessariamente da questo scontro emotivo.

* * *

A darmi ragione giunge opportunamente il Moravia con questo suo recente volume di racconti (*La bella vita* - Giuseppe Carabba, Lanciano - L. 10). I racconti nascono dalla stessa esigenza degli Indifferenti e la chiariscono. «Pignotti» sa lei cos'è la speranza? chiede Maria la tragica protagonista di *Morte improvvisa*. La speranza è l'amore casto, il matrimonio, i figli, la vita consueta. Maria è sazia di godimenti, di festini, di gazzarre; aspira con una sorte di puerile e commovente tenacia a riposarsi in un sentimento puro. Riesce a piangere dolcemente perchè le brilla dentro questo miraggio sereno. Anche Pignotti stupidissimo compare in marsina, deluso nelle sue ambizioni mondane ha per un momento esatta coscienza del suo vuoto e si commuove della sua miseria morale. Lorenzo in *Fine di una relazione*, l'ultima in ordine di tempo delle novelle del Moravia, conquista una lucida chiaroveggenza della bestialità della sua vita e respinge l'amante: forse si ucciderà.

Psicologie di idioti: costoro di raffinato non hanno che la vernice. Gente che si lava, si lava, si striglia; lucica di belletto, fragrante di finissimi profumi affannata a detergere il viscido della sua lascivia. Quando è stanca piange ma il suo pianto è irragionevole, sgorga dai muscoli prostrati dalla insaziata tensione per il godimento fisico. Intorno un ambiente artefatto quello della grassa borghesia cittadina, petulante e goffa che tende ai modi di vita di una classe sociale più elevata, altrettanto ignorante e presuntuosa ma che ha almeno a conforto della sua esistenza la tradizione storica della sua imbecillità.

Questa imitazione, questo proposito di mondanità di infimo ordine dà alle novelle del Moravia un sapore farsesco, indizio certo di un mondo che si sgretola sotto un'anticipata visione ironica della sua inutilità. Ma comunque, sia pure con più oculato discernimento, siamo ancora nell'ambito dei motivi del romanzo. Alcuni racconti anteriori preparano gli *Indifferenti* altri lo chiariscono, ma l'uniformità della ispirazione è evidente. Va senza dire che le eccellenti qualità di narratore del Moravia risultano confermate. C'è un suo piglio franco, deciso nell'affrontare i personaggi e una sua abilità fin troppo raffinata di porli in moto che palesano lo scrittore di razza. Ma talvolta il pretesto narrativo è troppo futile, privo assolutamente di vera necessità come in *Una domanda di matrimonio*. La noia, ecc. perchè il racconto possa raggiungere il suo artistico equilibrio. Gli vien fatto allora di ricorrere ad espedienti troppo facili e tradizionali che non convincono: analisi minute di psicologie, descrizioni di ambienti spesso felicissime all'improvviso si fanno puramente indicative con andamento riferibile alla peggiore narrativa ottocentesca.

Ma due delle novelle *Una morte improvvisa* e *Inverno di Malato* annunziano a mio modo di vedere un Moravia non nuovo ma più umano e perciò più potente.

Non so quando *Inverno di malato* sia stata ideata, ma è per pubblicazione posteriore al romanzo.

Il protagonista Girolamo è un esperimentatore di vita; malato nel fisico e forse già tarato dall'ambiente dal quale proviene chiuso in un sanatorio di montagna con la compagnia obbligata di un Don Giovanni millantatore e grossolano, cresce anormalmente: il suo povero corpo inchiodato a letto è quello di un bimbo, il suo cervello invece sotto l'azione corrosiva dei discorsi del compagno cresce ipertroficamente. Dalla sua trepida anima alimentata dall'artificio nasce un fetido fungo di anticipata sensualità. C'è uno stupro consumato a freddo narrato con realistica e crudele precisione, una sorta di suicidio morale che inquina per sempre una coscienza che forse poteva salvarsi. Materia sofferta questa: lingua incisiva, rappresentazione di una sobrietà scabra che si vale solamente ai suoi angosciosi essenziali elementi; pienamente distaccata dall'autore acquista una stupenda autonomia. Da che cosa nascerà il Moravia nuovo? Da questi fuggevoli cenni di ironica consapevolezza che è in *Morte improvvisa* o da questa cupa e dolente umanità d'*Inverno di malato?* Il romanzo imminente risponderà al nostro quesito.

Francesco Jovine

Maestri e amici

«Articoli, note, appunti, buttati giù, attraverso un decennio, da uno scrittore di racconti sui libri dei suoi colleghi e amici». Così, in una breve premessa, Bonaventura Tecchi definisce il suo recente libro *Maestri e Amici* (1). Quel «buttati giù», quell'implicito valore secondario che l'autore sembra attribuire a questi scritti, contrapponendo ad essi, come principale, la propria attività di narratore, di artista, cioè, e non di critico, possono rendere ragione del fatto che Tecchi ha raccolto queste pagine senza rielaborarne l'originaria natura di articoli. Non si nega che taluni degli scritti possano avere sofferto dalla ripubblicazione pura e semplice nella forma più impegnativa di libro: per esempio, quelli che, più legati a una circostanza, hanno conservato qua e là un certo carattere approssimativo. Ma nel complesso, Tecchi ha ben fatto a lasciar le cose come stavano: la prova, che non tutti avrebbero potuto permettersi, è riuscita favorevole. Bisogna però riconoscere che il merito del critico è, in buona parte, merito dell'artista.

Ognuno di questi articoli, sia che consideri uno scrittore sotto l'aspetto prevalentemente psicologico, come è il caso dell'articolo su Alvaro, uno dei migliori della raccolta; o sia che lo affronti piuttosto sotto l'aspetto stilistico, va diritto al nocciolo della questione e, pur nella brevità imposta dalla forma, trova modo di esporre acute osservazioni d'un carattere così tecnico, da rivelare l'uomo di mestiere. La prontezza nel cogliere dentro la compagine di un'opera le più sottili incrinature, palesa la sensibilità dell'artista e le risorse tecniche di chi ha potuto scrivere due racconti di autentica bravura come sono *I gatti* e *Amalia*. Ed è spesso da osservazioni così tecniche che il critico sviluppa poi le deduzioni più importanti, le quali, così fondate sul fatto, acquistano un sapore e una concretezza particolari. Quell'andare diritto al nocciolo, conferisce infatti alla maggior parte di questi articoli un valore conclusivo, almeno sopra un'opera o sopra una fase d'uno scrittore, se si tratta di viventi. Ma vi è nel libro un altro aspetto che rivela, nel critico, l'artista, ed è la nozione complessiva che Tecchi possiede della nostra letteratura contemporanea. Solo chi a questa letteratura contribuisca direttamente con una sensibilità propria e con un proprio complesso d'idee (nella premessa e nelle battute polemiche ristampate in fondo al volume, Tecchi precisa le sue chiaramente); in altre parole: solo chi di questa letteratura abbia una coscienza d'artista, poteva così abilmente inquadrare singole opere e autori. Giacchè pur nella piena indipendenza d'ogni articolo, nell'attenersi al concreto con la precisa volontà di veder chiaro evitando le troppo facili generalizzazioni, e nella omissione di molti autori che in un panorama composto di proposito non avrebbero potuto mancare, risulta spontanea, da queste pagine, una scala di valori, sulla quale i vari scrittori esaminati si dispongono secondo una prospetiva che è quella di tutta la nostra letteratura d'oggi, presente sempre allo spirito del critico. Per questa costruzione prospettica e per la coscienza da cui è animata, l'insieme degli articoli è ben più intimamente organico di una semplice raccolta; sicchè di questo *Maestri e Amici* è da parlare non tanto come di un volume, sì invece come di un vero e proprio libro.

Per quanto in uno scrittore l'attività critica possa essere marginale, queste pagine offrono, del critico, un *curriculum* di cui Tecchi può essere soddisfatto: insieme con molti articoli assai belli (oltre a quello ricordato su Alvaro si potrebbero citare quelli su Montale, Sanminiatelli, Cinelli, ecc.), Tecchi ha il merito di essere stato tra i primissimi a segnalare Giani Stuparich e il primo a parlare di Carlo Emilio Gadda. A ciò che egli dice nei due articoli che per questi due scrittori si trovano nel volume, i fatti hanno poi dato ampia ragione confermando in Tecchi quella che è caratteristica tra le principali del buon critico: l'intuito.

Salvatore Rosati

(1) BONAVENTURA TECCHI, *Maestri e Amici*, Pescara, «Tempo nostro», 1934 - L. 15.

L'Italia Letteraria

Settimanale di Lettere, Scienze ed Arti

DIRETTORE:
ARMANDO GHELARDINI

Redattore-Capo:
UMBERTO BARBARO

ABBONAMENTI

Un anno
Italia L. 20
Estero L. 40

Sei mesi
Italia L. 12
Estero L. 24

PUBBLICITA'

Chiedere le tariffe all'Amministrazione, che gestisce direttamente la Pubblicità, sia editoriale che commerciale.

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
ROMA - *Via Cesare Beccaria, 16*
Tel. 360-722

I manoscritti, anche non pubblicati, non si restituiscono

Gli italiani nel mondo

Da che storia è storia gl'italiani ereditarono il senso dell'avventura come una magnifica eredità del loro imperio che avevano nel sangue: questo si univa all'avidità della conoscenza e forse alla volontà di una missione che intendevano necessaria; difatti in ogni paese dove approdarono, dall'est all'ovest, dall'America Latina alla Dacia, la romanità non è mai morta.

Quando Roma non ebbe più legionari mandò apostoli e poeti, pittori e musici. Anche questa è gloria degl'italiani nel mondo.

La storia degl'Italiani all'estero è anche un po' la storia del nostro genio. Piero Parini nel bel libretto «Gli italiani nel mondo» (Mondadori, 1935) ci spiega, introducendoci a questa storia, «che essa si accompagna costantemente, dai giorni che segnarono la raggiunta unità nazionale, colla vicenda e colla storia della nostra vita politica: ne accoglie tutti i riflessi, ne segue i movimenti e gli orientamenti».

Ma allato ai Colombo, Verlazzano, Caboto, Marco Polo anche artigiani, operai, maestri di ogni arte, innumerevoli si disseminarono in comunità industriose per tutto il Mediterraneo, al di là dell'Atlantico, pel mondo intero. Una storia delle moltitudini di migratori nostri ci riconduce inevitabilmente alla magnifica opera di questi pionieri che in ogni paese, in tutte le contrade, per un fenomeno di osmosi, sono andati a portare la esuberanza della loro intelligenza feconda: la esplicazione del gusto, dell'attitudine coscienziosa al lavoro d'una razza vivissima.

Le pagine dell'atteso libro di Piero Parini, il quale tanto ha dedicato a riunire le energie italiane sparse nel mondo d'oggi, ci comunicano un senso di fierezza.

Il libro è per di più, concretamente, la storia della organizzazione, di quanto è stato fatto e si fa per dar senso di dignità, per l'ascesa degl'italiani emigrati nelle varie scale sociali e nella considerazione dei popoli che li ospitano.

Nell'opera d'oggi Piero Parini si sofferma a considerare l'imponente lavoro di penetrazione e di diffusione della cultura italiana all'estero ormai assicurato con sani criteri di scelta e con costante metodicità da 92 lettori di lingua e letteratura italiana, con mostre bene organizzate come quelle di Varsavia e d'America, con conferenze periodiche sui vari problemi spirituali nostri: tutta una mole granitica di istituzioni e di opere che rientrano nelle previggenze del Fascismo in ogni campo di attività nazionale.

La volontà del Capo di andare verso il popolo si è tradotta all'estero con l'infondere all'italiano che rappresenta il nostro paese coscienza, fierezza e fedeltà.

Perchè qui abbiamo sicure della loro missione schiere di una più bella milizia: la milizia del nostro lavoro.

Ettore Settanni

LIBRI RICEVUTI

R. Freschi: *Giovanni Calvino*, 2 volumi, Ed. Corticelli, L. 40, Milano.

B. Niemirovich Dancenko: *Il grande vecchio*, Ed. Corticelli, L. 10, Milano.

Marta Ahrens: *A. Sergio e figlio*, Ed. Corticelli, L. 10, Milano.

A. Gemelli - G. Pastori: *Analisi elettroacustica del linguaggio*, Ed. Vita e Pensiero, L. 75, Milano.

Cesare Giardini: *Le avventure di Arlecchino*, Ed. Ceschina, L. 20, Milano.

Gatto e Sinisgalli: *Antonio Soldati*, Campo grafico, L. 12, Milano.

Knickerbocher: *Il fascismo inglese e la ripresa economica dell'Inghilterra*, Bompiani, L. 9, Milano.

Corrado d'Errico: *Chiaro di Luna*, Ed. Ceschina, L. 12, Milano.

Carmelo Corrado: *Zorina*, Ed. Lega, L. 8, Faenza.

Brod e Wassermann

Una biografia sintetica di Heine

Max Brod, il noto romanziere di Praga, con la sua nuova grande biografia su Heine, recentemente pubblicata dalla Casa Editrice Allert de Lange (Amsterdam) apre nuovi orizzonti alla già abbondantissima bibliografia su Heine. In merito al contenuto fondamentale del suo libro, il Brod ci riferisce quanto segue:

«Io non ho scritto un romanzo su Heine. Lungi da tutto ciò ho tentato, in base a tutte le documentazioni che mi è stato possibile avere, di dare un'immagine fedele di quest'uomo straordinario e della sua labile posizione sul tri-

MAX BROD

plice confine del germanesimo, del gallicismo e del giudaismo. Io non ho tentato di attenuare o di abbellire nessuna delle grandi contraddizioni che troviamo nelle azioni e nel pensiero di Heine. Tuttavia la figura di Heine nel mio libro risulta più simpatica (e quello che è più importante) più grande di quanto non sia comunemente giudicata. Un altro aspetto speciale che ritengo opportuno far notare nel mio libro, consiste nel fatto che io ho illuminato i *complessi* religiosi di Heine nel suo instabile e contrastante equilibrio. Potrà forse sembrare strano considerare Heine in qualità di pensatore religioso, ma tuttavia ciò è documentariamente dimostrabile: basta spostare il centro di gravità dalle poesie ad alcune delle sue opere di prosa. In queste ultime io vedo Heine sotto un aspetto che fino ad ora non era stato preso in considerazione: egli è il primo filosofo esistenziale, un precursone di Kierkegaard, del quale egli condivideva la fiera protesta contro il comune caposcuola Hegel».

Questa nota caratterizza ottimamente la tendenza fondamentale del libro. Una speciale considerazione merita anche la descrizione fatta da Brod su Heine come politico: «Io non ritengo Heine un valente politico ma un politico *onesto*. Il fatto che, per profondo e istintivo bisogno, egli abbia avuto in odio le tendenze estremistiche, che egli abbia sempre cercato di mantenere onestamente e costantemente la sua posizione mediana, e che sotto la pressione di nuovi problemi abbia sempre vivamente partecipato per la causa dell'umanità, senza pensare alla sua persona: questo è ciò, che io oso difendere contro numerosi giudizi contrari».

Heine stesso disse una volta in un suo scritto su Börne, considerato dal punto di vista politico: «Quale ironia della sorte, proprio io, che mi adagio così volentieri sui pantani della tranquilla vita contemplativa del sentimento, dovevo essere destinato a staffilare, per destarli dal loro comodo torpore, i miei poveri compatriotti! Io, che di preferenza mi occupo sempre di contemplare le nuvole, di escogitare gli incanti metrici della parola, di sorprendere i segreti degli spiriti elementari e di sprofondarmi nel mondo meraviglioso delle antiche favole... io fui costretto a pubblicare annali politici, ad esporre attualità, ad inspirare idee rivoluzionarie, ad eccitare passioni e a tirare sempre il naso al povero Michele tedesco per svegliarlo dal suo letargo gigantesco».

Di Heine uomo privato hanno scritto due poeti tedeschi: *Grillparzer* lo trova nella sua abitazione composta «di piccolissime stanze» con due grisettes di cui una viene presentata dal poeta come la sua *petite:* «Ma egli ha l'aspetto della persona soddisfatta, e. col suo collo largo, della robustezza in persona». E Grillparzer si rallegra di trovare, nella conversazione che ebbe con lui, «il raro piacere di notare tanta umana comprensione in un letterato tedesco»; «di ultra liberalismo non ne vuol sapere affatto». Su *Hebbel* egli fa «una impressione inaspettatamente favorevole». «Egli è un po' grasso ma non troppo e nella sua faccia con i piccoli occhi dallo sguardo acuto c'è qualche cosa che ispira fiducia. Che egli sia poeta, profondo, vero poeta, uno di quelli che non s'immergono nel mare solamente per raccogliere alcune perle, ma che abitano nel fondo presso le fate e le ondine e comandano sulle loro ricchezze, questo si manifesta sia dalla sua persona che dalle sue parole. Le sue osservazioni colpivano ogni volta il più intimo punto vitale. Io credo che egli sia il più spietato nemico di ogni mediocrità anche di quella poetica, ma la forza egli la sa rispettare».

Il punto culminante della biografia di Brod è raggiunto, secondo me, con la descrizione della personalità umana di Heine. La profonda fede in Dio mostrata come tratto fondamentale rende possibile comprendere in sintesi inspirata l'intera personalità di questa figura nonostante tutto grande, di poeta, scrittore e uomo politico, figura il cui significato duraturo è da cercarsi nell'«*incessante lotta per riunire le forze poetiche e politico-filosofiche, irrazionali e razionali, in un più alto ideale d'umanità*».

Willi Reich

Stanley visto da Wassermann

Con il primo dei «Quaderni della Medusa» l'editore Mondadori offre al pubblico italiano una nuova occasione di apprezzare l'interessante romanziere tedesco Jakob Wasserman, presentando, in una chiara traduzione di Luigi Emery, la sua «Vita di Stanley». L'opera prescelta per iniziare questa nuova collana di «grandi narratori d'ogni paese» non è certamente fra le più significative del Wassermann, del quale lo stesso Mondadori aveva già pubblicato il romanzo «L'avvocato Laudin», avvicinandosi essa a quel genere di vite romanzate, che dopo aver furoreggiato per qualche anno, sembra ormai debba scomparire dalla letteratura europea; ma l'acume d'analisi dell'autore pone questa «Vita di Stanley» in un piano molto più elevato delle solite biografie di tal genere.

Il languido romanticismo, nel quale parve spegnersi dolcemente l'ottocento, aveva dato vita ad una tipica razza d'esploratori, nella quale gli illusi, gli scienziati, i poeti e gli avventurieri, si trovavano mescolati ad uomi-

JAKOB WASSERMANN

ni di fede, ad uomini di commercio, ad uomini d'intrigo. Ma tutti questi scopritori di continenti avevano in comune il desiderio, diremmo quasi la febbre di vedere «del nuovo»; si sarebbero detti fantasiosi fanciulloni che non disponendo del cinematografo per godere nuove sensazioni, le andassero a ricercare vagando per sconosciute contrade.

Per lo Stanley attraversare l'Africa dall'Oceano Indiano all'Oceano Atlantico, non significava soltanto compiere un «servizio speciale» come si dice in gergo giornalistico, per l'«Herald» di New York, ma bensì significava studiare la possibilità di portare fra quelle popolazioni selvagge i presunti benefici della nostra civiltà. Dio lo voglia perdonare per tanta ingenuità tenendo conto che la colpa non era sua, ma bensì dell'atmosfera romantica nella quale viveva!

Il vero pregio del lavoro del Wassermann non è quello di aver rievocate le peripezie di tali viaggi, ai quali in verità non è dedicata la maggior parte della sua prosa, ma quello di aver saputo rendere viva e palpitante l'anima di «Bula Matari», cioè del «frangitore di rocce» come i selvaggi del Congo avevano definito Sir Morton Stanley.

Nella prefazione alla «Vita di Stanley» lo stesso Wassermann, illustrando i motivi che lo aveva spinto alla scelta di tale soggetto a preferenza di altri indubbiamente più importanti, dopo aver affermato che tale vita «è una catena ininterrotta di azioni», dichiara di voler mostrare «in primo luogo come questa attività in apparenza così pratica, feconda, mondana ed utilitaria, conduca, intensificandosi di continuo, ad un vero furore, addirittura alla negazione di se stesso, e come, chi ben guardi, non solo le manchi il famoso terreno della realtà, ma essa mette capo inevitabilmente ed automaticamente alla fantasticheria. E, come corollario logico — prosegue Wassermann — io intendo dimostrare la segreta tragicità di questa e insieme d'ogni «azione»: come ciò che si chiama l'Azione e la Vita Attiva distrugga nell'intimo l'uomo, se egli non le trova un contrappeso interiore; e come un'attività, per quanto estesa, non sia in grado di creare quell'equilibrio intimo che solo gli consente di rendere sopportabile la propria esistenza».

Jakob Wassermann, morto nell'ultimo giorno dell'anno 1933, era nato a Furth, in Franconia, nel 1872; cresciuto in una famiglia di abili commercianti israeliti, si trovò ben presto a dover lottare contro l'ambiente nel quale viveva e che lo voleva veder avviato ai paterni commerci, per poter seguire le sue aspirazioni artistiche. L'amarezza di quelle lotte di gioventù non l'abbandonò mai e tutte le sue opere risentono sempre di tale contrastato inizio.

Ciso Moratti

All'insegna della bella Stendhal

A Grenoble non si doveva, davvero, nutrire gran fiducia sulla diffusione degli studi stendhaliani quando fu deciso di dedicare alla memoria del romanziere una «Rue Beyle-Stendhal», che diventò poi, a quanto riferisce il Trompeo nel suo volume *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, per il popolino, addirittura, «rue de la belle Stendhal»!

Sotto migliore insegna non si potrebbe, quindi, riferire, quando se ne presenti l'occasione, i risultati dei sullodati studi per appagare quella inspiegabile «curiosità», denunziata dal Croce, «che destano ogni sua (di Stendhal) pagina inedita che venga fuori e ogni nuovo aneddoto della sua vita». P. P. Trompeo pubblica nella *Nuova Antologia* di febbraio nuovi documenti a riprova della serietà delle apprensioni suscitate in Roma dalla nomina, da parte del governo di Luigi Filippo, di Stendhal a console di Civitavecchia. Il cardinale Bernetti, allora Segretario di Stato, ben sapeva come l'Austria, dal canto suo, avesse già rifiutato l'*exequatur* al signor Enrico Beyle, proposto console a Trieste, e subito identificato dagli zelatori con lo Stendhal autore di *Rome, Naples et Florence* e delle *Promenades dans Rome*, opere piene di idee «immorali e perniciose», e, impensierito dai rapporti della polizia, il 14 maggio 1831 scrisse a monsignore Lambruschini, nunzio a Parigi perchè cercasse d'ottenere il richiamo dell'indesiderato console.

Che il passo fosse destinato a non avere esito favorevole si comprende subito dal tono della risposta, nella quale, sostanzialmente, il Lambruschini rimetteva la faccenda alla stessa Segreteria di Stato: «Si terrà parola? Questo è ciò che non garantirei. V. E. potrà fare il resto con codesto ambasciatore di Francia». Il quale ambasciatore, conte Saint-Aulaire, non sappiamo se per esatta comprensione psicologica o per opportunità diplomatica, fece credito al neo-console della saggezza del suo futuro comportamento.

Se lo Stendhal rimase al suo posto non rimasero, invece, al loro nè il nunzio Lambruschini nè il cardinale Bernetti, chè il primo, poco gradito al governo di Luigi Filippo per esserlo stato troppo a quello di Carlo X, fu fatto richiamare in curia, ove finì con il sostituire il secondo alla Segreteria di Stato. La caduta del Bernetti non deve aver molto interessato lo Stendhal, che era allora in Roma, nel suo pied-à-terre al Palazzo Conti in piazza della Minerva, tutto dedito, come ce lo rievoca in una pagina piena di garbo il Trompeo, a scrivere la *Vie d'Henri Brulard*.

Le alterne sorti della vita politica non dovevano, infatti, molto interessare chi, come dice il Croce, in sostanza «non vagheggiava ideali ed azioni politiche di riforma e rinnovamento». Lo Stendhal era, è vero, amico di famiglie liberali, ma la stessa polizia pontificia, come risulta da un rapporto del «famigerato» Nardoni (pubblicato dal Trompeo a pagina 273 del succitato volume) nel 1840, finalmente, si rese conto che egli non era, almeno in Roma, «in operazione di congiura».

Oggi gli studi stendhaliani hanno reso talmente corrente l'immagine psicologica dell'autore della *Chartreuse de Parme* chè anche al lettore meno colto viene un po' voglia di sorridere delle apprensioni dei Carabinieri Pontifici (Servizio di alta polizia, dice l'intestazione del rapporto Nardoni). La Segreteria di Stato temeva, davvero, un'efficace opera rivoluzionaria da parte del console di Civitavecchia, o si formalizzava, soltanto, desiderosa di «non riconoscere un carattere pubblico in un uomo che *aveva* dato pubblico saggio di spirito antireligioso, e demagogico»? Credeva, davvero, il cardinale Bernetti che nella mente dello Stendhal albergassero precisi programmi politici, e che l'amore del romanziere per alcuni atteggiamenti spirituali potesse oggettivarsi in passione per alcuni particolari «contenuti» di quegli atteggiamenti stessi?

Se dovessimo rispondere con una nostra impressione personale diremmo, per la verità, che la lettera del cardinale Bernetti non ci sembra, poi, così eccessiva come potrebbe parer a prima vista, e il sorridente lettore, di cui sopra, riflettendoci meglio, finirebbe con il trovare nel passo promosso al Segretario di Stato una certa superiore saggezza, un non voler confidare nei limiti dell'umana ragione e delle umane passioni, considerazioni queste delle quali è bravo chi sa dargli torto. Allo stesso lettore desideriamo, invece, segnalare due letterine, datate da Civitavecchia, di Donato Bucci a suo figlio Luigi, (e offerteci per la prima volta dal Trompeo nell'articolo succitato) che testimoniano, in modo veramente commovente, (sopratutto per alcuni curiosi lapsus, dei quali il più interessante è questo: «il mio abbastanza compianto amico», dove il «non mai» appare dimenticato nel voltar di pagina) quanta simpatia abbia suscitato, proprio in Civitavecchia, il temuto console. (s.).

Attività di Ciarlantini

Franco Ciarlantini ha consegnato alla Casa Editrice Sonzogno un libro di carattere essenzialmente educativo dedicato in modo particolare ai giovani fascisti. Inoltre il R. Istituto del Libro di Urbino sta preparando per conto di «Augustea», in edizione elegantissima, una fiaba in nove quadri dello stesso autore e che conterrà delle bellissime litografie dell'artista marchigiana Edda Celani, già nota nel mondo degli amatori del bel libro, per aver illustrato vari volumi di raro pregio. Infine Franco Ciarlantini sta preparando per l'Editore Mondadori un libro sull'Oriente Mediterraneo, che non sarà il solito libro di colore, bensì la raccolta di una serie di sopraluoghi che analizzano la situazione politica, economica e spirituale dell'Italia nell'Egitto, in Palestina, in Siria, in Turchia, nonchè nelle Isole dell'Egeo.

ARRIVO AL FRONTE

Racconto di MARIO PUCCINI

Da Udine, il treno per Cormons partiva con qualche minuto di ritardo. La strada nuova mi incuriosiva; ma poichè sotto la tettoia della stazione si moveva una folla varia e, in apparenza, disinvolta, quei minuti d'attesa non volli proprio perderli.

Una bella signora non si sapeva staccare da un capitano alto ed ossuto che era già equipaggiato per la prima linea. Egli invece aveva fretta. Quando si va alla guerra bisogna sbrigarsi — pareva che il capitano pensasse; ed il suo sguardo rideva, sebbene le sopracciglia gli tremassero lievemente.

C'è il sole di settembre. Scialbo, stracco, ma, dove arriva, fa macchia lo stesso: una macchia gialla e grassa come olio.

Questi soldati che vanno a combattere non hanno l'aria di gente spaurita, forse neanche di rassegnata. Qualcuno va per la prima volta lassù: ed è assai curioso di vedere quei terribili luoghi dove altri hanno già combattuto: San Michele, Sabotino, Podgora, Sei Busi.

Quelli che ritornano dalle licenze e dall'ospedale socchiudono gli occhi per ritrovare i giorni della pace, trascorsi in paese o in una corsia bianca e calma. E pensano: dopo tutto, anche stavolta posso scamparla.

* * *

Una donnetta sui quaranta — scialle friulano, canestro sotto il braccio, coralli al collo — è salita mentre il treno già allentava i freni, smanioso di filar via. Sospira e siede. Il figliuolo è all'Ospedale di Cormons. Ferito, malato, ella non lo sa. Ma corre a vederlo. Ciocche di capelli bianchi le cascano sugli occhi. Essa non le raccoglie. La sua attenzione è del tutto concentrata sur un canestro che ha posato delicatamente sulle ginocchia e sul quale tiene le mani incrociate.

Il treno va: lungo, lungo, snodato, tagliando rapido e indifferente i larghi campi friulani. I filari delle viti, appena questo accidente nero e chiassoso gli arriva sopra, fan l'atto come di scappar via; ma, passata la ventata, si rimettono tosto in fila, buoni buoni come prima. I pioppi che si allungano uno dietro l'altro come soldati — ordine sparso, a dieci passi di distanza — dan su col ciuffo come per sradicarsi e « addio, terra, questa è la volta che ti salutiamo »; ma, quando ci voltiamo a riguardarli, son lì anche loro tutti a posto, più fermi ed in ordine che mai. Allorchè si taglia un paese, un villaggio, le case si dividono, dieci a destra, venti a sinistra; ma subito dopo si ricongiungono: e sembrano anche più serrate di prima.

La donna non guarda fuori del finestrino, come noi. Giuoca con le dita sulla tela che ricopre il canestro, e tace. Un unico anello — il matrimoniale — riluce sulla sua mano scarna.

Non provochiamo in lei alcuna curiosità. Alle domande, risponde in fretta e come soprappensieri. Il sole, entrando dal finestrino, la pizzica sul collo, sulla fronte, ma essa non fa nulla per ripararsene. Una mosca entra ad un momento nel raggio e comincia a camminarle sul petto: dal petto le salta sulle gote; curiosa di quelle rughe fonde, che forse spera la conducano chissà in che mondo promettente e goloso.

Ella non ne avverte il fastidio.

Ad ogni stazione, le sua labbra hanno un sussulto: Cormons?

Io non so se fu la presenza della donna o la troppo larga e monotona pianura che si attraversava; ma, quando udii i guardafreni pronunciare Cormons, mi parve di uscire da uno stato di prostrazione angosciosissimo. Ancora un poco di quella pianura o di quella donna, e forse avrei pianto.

Anche i miei colleghi non avevano il viso allegro.

La stazione di Cormons brulicò subito di una folla enorme. Gli ufficiali cercavano i facchini, ma facchini non c'è n'erano. Soldati, un carro: ed aspettavano le nostre cassette. Siamo dunque attesi, c'è qualcuno quassù che fa caso a quelli che salgono a prendere il posto dei caduti.

* * *

Fummo afferrati da una gran voglia di vivere, di camminare. Ma i soldati, che andavano e venivano, e i borghesi della piccola città, nessuno ci degnava di uno sguardo, di un saluto.

Ufficiali che vanno alla guerra? Ma è uno spettacolo di tutti i giorni: ed anche noioso, dopotutto.

Chi sono?

Nessuno se ne cura. Vanno: ciascuno con i propri crucci e chi ne ha la forza, con le proprie speranze. E' giovane, è ammogliato, ha un figlio, che a casa lo aspetta? Queste, sono stazioni di trànsito.

Quando arrivano le maglie, o i cappotti, o le giberne c'è una stazione che li raccoglie, un ufficio che li distribuisce: e ufficiali, maglie e giberne, tutto cammina regolarmente e facilmente verso la mèta: che è sempre un reggimento, un battaglione, una compagnia, la prima linea.

A Cormons, s'è ammucchiata molta polvere. E gli autocarri sembra che passino apposta uno dietro l'altro per sollevarla e gettarcela addosso. Una prima sporcatina: e poi il Carso ci penserà la terra di lassù, questo grigio-verde lucido, nuovo e terso, a dargli le altre.

* * *

Bisogna cercare il comando di tappa.

Ma aver fretta, è proprio da stupidi. Conviene piuttosto respirare ancora un poco l'aria tranquilla di un paese, sorbire un caffè, comperare qualche ricordo.

Siamo otto sottotenenti, benchè non tutti ugualmente giovani. Sappiamo di andare alla guerra: e ciascuno ha già superato, o crede, lo stadio dell'incertezza, del dubbio, della paura. Ora, il morire pare che sia un cosa prossima, di giorni, di ore, di minuti: tutto sta saper cogliere bene l'intervallo tra l'oggi e il domani, se intervallo ci sarà.

Ti pare che il sole sia un poco torbido. E' infatti sole settembrino. Ma puoi rischiararlo con la buona volontà, come faceva quella donnetta del treno, cui nè sole, nè mosche, nè voci riuscivano a scompigliare i pochi ma fermi pensieri che masticava in sè.

Alla casa, non si pensa più: è lontana, lontana, una cosa quasi morta. Ti attaccheresti perdutamente a quella fontana che canta: perchè ti pare che dovrà sempre cantare; anche quando tutti gli uomini del mondo saranno morti.

Conversi con le signorine dei negozi. E più sono sgarbate, più il colloquio ti attira. Ma sì: hai bisogno che qualcuno ti infastidisca, che il tuo amor proprio sia scosso, che, da queste porte aperte di Cormons, esca un motivo, una ragione che ti faccia spazientire, scattare. Benchè non sai se, per difenderti, ricorreresti alla rivoltella o alle lagrime.

A mezzogiorno ti ricordi che devi fare qualche cosa. Ma non sai bene che. Forse bisognerà mangiare. Il cibo e il vino, infatti, ristorano lo stomaco e rinvigoriscono lo spirito.

* * *

Ma vediamo, prima, questo comando di tappa.

Ne ricordo un altro, lontanissimo: in Asiago. Ma allora ero soldato e fui trattato maluccio. Io guardavo quei signori con tanta bontà, ufficiali e soldati, addetti al comando. Mi parevano uomini di una specie umana più elevata. Ma essi ebbero, per me, parole assai crude e gesti rudi d'impazienza. Ora, però, abbiamo la stelletta sul braccio: è un'altra cosa.

Attraversiamo una piazza dove le bionde donne di Cormons vendono aranci e fiori, insalata e scarpe per bambini: ed entriamo in un androne.

C'è un maggiore degli alpini e molta gente in grigio-verde che va, viene, discorre, discute.

Alle due parte il camion.

Una notizia laconica; ma ogni spiegazione è superflua. Il resto s'immagina.

Il camion andrà verso Gradisca, attraverserà un ponte sull'Isonzo e poi, su, correre e correre fino alla prima linea.

Due ore in cui bisognerebbe proprio guardarsi bene l'un l'altro e considerare a fondo queste case, queste botteghe, i ristoranti, i caffè, le donne.

Pesa pigliare la penna in mano e scrivere alla famiglia. A farlo apposta, anche la stilografica, nuova nuova di bottega, stenta a ricevere l'inchiostro. Come se non se la sentisse di vergare le solite, belle bugie: sto benissimo; massima tranquillità; al fronte si vive come papi.

* * *

Sul cielo terso, ancora scialba ed esile, appena appena visibile, si profila la falce della luna.

Stanotte lassù la rivedremo: meno imprecisa, a netto contorno; e forse ostenterà una sfacciata luce.

Al ristorante ci hanno dato da mangiare. Ma che pigrizia. Portare il cibo alla bocca con queste braccia cionche è davvero una fatica.

Verrebbe la tentazione di dire al cameriere che ha la faccia tanto allegra e rubiconda: cotesto cibo che ci portate sarà certo ottimo, ma non va giù. Amico, perchè non ci imbocchereste come bimbi? Noi vi daremo, dopo, una squisitissima mancia.

Scoccano le due. Ci mettiamo in marcia con i pacchetti delle cose comperate a Cormons verso il *garage*. Abbiamo guardato con simpatia uomini, donne cristalli di vetrine. Persino alla brutta statua di Massimiliano offriamo un pensiero affettuoso:

— Che la fortuna ti tenga a lungo sul tuo piedistallo, austriaco della malora! Tu non hai, come noi, una terra malferma sotto il piede.

Sul camion sono già saliti alcuni capitani: forse hanno la nostra stessa destinazione.

Ci presentiamo. E nello stringere quelle mani, mani di uomini già assuefatti alla guerra, ci par di sentirci quasi più forti, più sicuri.

La guerra: mezz'ora di strada nella polvere, traballando sulle nostre cassette, e saremo su terreno di combattimento.

Fumiamo molte sigarette.

L'autista spinge il suo 15 ter in mezzo ai carri ed agli ingombri della strada con meravigliosa audacia. Forse pensa che, delle nostre vite, non mette conto far calcolo e caso. Noi siamo destinati al Carso ed è così difficile riportare indietro degli ufficiali ancora sani dalle linee del San Michele, di Doberdò, dei Sei Busi.

— Qualcuno potrà anche ritornare — egli probabilmente pensa — ma sarà così malconcio che io posso anche sprecarlo prima, in una brusca voltata.

Ma noi vorremmo invece giungere lassù decisamente sani. E questa andatura pazza ci mette di malumore, in angustia.

Nessuno parla; ma tutti desideriamo di giungere al più presto e di scendere.

Lassù c'è il Carso e ronzano le mitragliatrici. Ma questa strana altalena, che pure si svolge tra campi ridenti da cui non si scioglie il più lontano odor di morte, a lungo andare, è divenuta tormentosa, rodente.

I platani, raggiunti dalle folate di polvere che il camion solleva, scompongono, al nostro passaggio, la loro mobile pettinatura.

Quell'arruffarsi delle foglie suona quasi come un saluto.

Ecco i paesi, le case, le osterie della guerra. C'è anche qualche donna sugli usci. I bimbi sorridono, salutano con la mano.

Sullo sfondo azzurro, si disegnano le prime alture, tra le cui pieghe i soldati che tra poco comanderemo si acquattano a migliaia.

Il San Michele, con le sue groppe gibbose, è appena una collina. Non pare quasi che abbia dovuto costare tanto sangue e tante cannonate.

L'autista ci avverte gentilmente che Gradisca non è più tanto lontana.

Incontriamo una mandria di buoi. Col passo pesante ed ubbriaco che già ebbero sui campi dei paesi pacifici, al nostro passaggio, si sbandano e disperdono.

Anch'essi vanno alla guerra. Ma se, per noi, c'è il dare e l'avere; ed alla morte forse taluno sfuggirà. i buoi non c'è speranza per loro: tutti dovranno cadere ad ogni costo sotto la mazza del macellaio.

* * *

Casermoni, baracche, ospedali. Gradisca ha l'aria di essere una cittadina molto graziosa.

Il camion si arresta bruscamente su una piazza larga, alberata: una piazzona.

Ripensiamo alle botteghe di Cormons. Forse anche qui, prima di salire, potremo fare acquisti, veder qualche donna, sentirci in un mondo fermo, non sconvolto dalle artiglierie.

Ma è un'illusione. Gradisca è sull'Isonzo, fino a ieri era costellata dai ta-pum dei Cecchini. E oggi, battuta dalle artiglierie, non ha una sola bottega aperta, una sola casa abitata.

Il silenzio è triste. Sui soldati che camminano lenti, sui carabinieri fermi nei crocicchi, pesa e grassa l'atmosfera s'abbatte.

* * *

Poche e rade parole pronunciamo. Un soldato si carica delle nostre cassette, mentre l'autista sbuffa e brontola intorno al motore. Egli non ha più la tranquilla, spavalda fermezza di poco prima, quando si lanciava perdutamente tra carri e case, in cerca della via.

No, il motore non gli si riaccende.

Egli non sa spiegare il caso strano ed inconsueto.

— La verità è che avete avuto troppa fretta, figliolo. Questa strada che ci portava via da Cormons poteva essere un poco più lunga se voi lo aveste voluto. Perchè noi si andava a morire. Ma voi l'abbreviaste per tornare il più presto possibile tra le belle di Cormons. Ben vi sta, ben vi sta.

Il comando di divisione è in una villa nascosta tra il folto di un fresco giardino. Anche qui, ufficiali con la sigaretta tra le labbra ed il sorriso affettuoso tra i denti: « strada breve. Quattro passi da Gradisca al ponte. Qualche volta è battuto, ma a « tempo ». Sarete subito a Sdraussina dove vedrete una filanda diroccata. Di lì sale la strada che va al Cappuccio. Mezz'ora ».

Ma non tutti abbiamo la stessa mèta... Due capitani sono destinati al 19.o fanteria, che bivacca sul San Michele; un terzo al 2.o, che è tuttora nel Vallone.

Ci salutiamo.

Augurarsi, che cosa? Nessuno osa dire all'altro: di non morire. Diremo: di tornare. Anche malconci, storpi, ridotti a mezzo, ma rivedere il paese dove nascemmo, la casa dove vivemmo ed amammo; e la mamma è lì che lavora straccamente attorno alle sue calze e a tratti mormora tra sè, come in sogno: che farà, ora, mio figlio?

Lasciamo sulla nostra destra, il mastio — morso qui e là dalle granate — della fortezza di Gradisca. Penso alle guerre gradiscane, al fervore combattivo di questi luoghi, in altri tempi.

Le case di Gradisca sono quasi tutte sgretolate. Cerco di distinguere i segni della scheggia di granata da quelli prodotti dal colpo di fucile: e poichè vi riesco subito, mi riconosco soddisfatto, sorrido tra me e me.

Qualche cane, al nostro passaggio, abbaia.

Salmerie muovono verso il ponte: lente, grigie, come di gente che vada in processione.

Ed ecco l'Isonzo.

La passerella sfiora l'acqua che corre limacciosa. Sul cielo fresco, la piccola falce lunare, ormai fissata e sicura, irraggia una morbida una dolce luce.

E' caduto il sole verso il mare. E l'Isonzo pare s'affretti verso quei colori che ancora si azzuffano tra l'alberato di Sagrado.

La filanda è immensa; ma devastata dai colpi e quasi senza più tetto.

L'ufficiale di vettovagliamento del nostro reggimento ci accoglie effusivo, cordiale. E ci offre del mistrà in una tazza vasta come una conca.

Bisogna bere e non pensare.

Anche qui dove pure non si combatte, si muore ogni giorno. Ieri, bombe di aeroplani, stamane tre colpi da 152. « Spring-granate — spiega il nostro collega — Spring-granate, colpi di mitragliatrici, tiri a tempo: tutte cose che conosceremo. E che uccidono.

Ci offrono come guida un soldato. Dice che è di Caserta e ci domanda una sigaretta. Poi spiega che piglieremo una scorciatoia, e, dopo dieci minuti di salita, saremo al reggimento. Domani le nostre facce, miste alle altre, sembreranno anch'esse facce di veterani.

Dopo i primi passi, tra cespugli e abeti nani scapitozzati dai colpi, incontriamo una croce.

Portiamo inconsciamente una mano al berretto.

— Se loro si mettono a salutare ogni croce. non si leveranno più la mano dal berretto. — Sotto ogni pietra e cespuglio, c'è quassù un soldato italiano.

Discorso molto triste. E la sera cade con estrema lentezza. Quante croci dovremo vedere prima di giungere?

La terra è d'un rosso scuro bruciato. Cede sotto il passo, come carne frolla. E la scarpa comincia ad incrostarsi. Le pietre aguzze, bianche o grigie, imbrigliate nei reticolati, bevono, con avidità, la ruggine che il ferro secerne. Tratto tratto, si è costretti ad un salto: è una trincea, un camminamento, un cunicolo. Nel fondo, stracci, gavette frantumate, fiaschi rotti, scatolette vuote di carne in conserva.

L'erba, nei corridoi bui, non nasce più. Solo qualche felce di colore smorto deve ancora accogliere nella prima alba, rugiada: e stillare, sul mezzogiorno, lacrime.

Brandelli di ferro rugginoso, caricatori di ottone, cartucce qua e là; e, incastrate fra i sacchi di terra — che vomitano un fango rosso come sangue — casse di fucili schiodate, elmetti sforacchiati, scudi da trincea.

Questa è la guerra. E buon per noi che ora vi passiamo cianciando.

Ma lassù, oltre il Vallone, c'è ancora terreno vergine, senza questi segni di passaggio e di conquista.

Un'ultima zona boschiva di abeti e di acacie, abbandonati, quasi abbiosciati, sulle loro radici scoperte, e siamo all'accampamento.

— 47.o di fanteria?

— 47.o.

Sentinelle, lumi, un vociar disuguale e scomposto. Sotto le tende, brulica una folla di uomini. Ma di noi nessuno si accorge.

Mi affidarono un plotone che aveva, nel battaglione, una buona storia.

L'aspirante Lo Pedota, presentandomi ai soldati, spiegava che sarei, per loro, un padre ed un amico; chiederei coraggio e ne infonderei; saprei far calcolo delle loro vite, ma esigerei, sempre e dovunque, obbedienza e prontezza. Il dialetto barese imbavagliava le belle frasi del mio collega: ed io mi chiedevo se egli, esagerando, per amor di bene, nelle promesse, non mi presentasse migliore che io non fossi. Fresco fresco di scuola, io arrivavo sul bosco Cappuccio. Non ero più il soldato rozzo e fangoso che, tre mesi prima, scendeva dal monte Cengio dopo venti giorni di lotta aspra, di marce forzate e di digiuni. C'era, in me. ora come una coscienza nuova: e quasi lo stupore gioioso di chi ha trovato in se stesso attitudini e capacità inattese, quantunque tema che la sorte non lo aiuti sempre ad esprimerle.

Il Carso, questa era una guerra sconosciuta e truce che bisognava imparare.

Guardavo i soldati che domani avrei comandato. Ad una ad una, le mobili facce si aprivano; ma, dentro, mi pareva che essi scandissero tutti lo stesso pensiero:

— Non sei dei nostri; sei un borghese; neanche tu come i tuoi predecessori ci potrai capire.

Tanta gente, domani io avrei potuto fare di costoro quello che mi piacesse.

Ma ciascuno aveva una sua storia, una sua volontà, un suo carattere. Che bisognava conoscere.

« Chi è stato buon soldato, sarà anche buon ufficiale ». Queste parole le ho udite molte volte. Ma, sul Cappuccio, dopo la presentazione di Lo Pedota, un improvviso scoraggiamento s'impadronì di me. No, i visi dei miei uomini, nessuna simpatia, in quei visi, per me. L'ufficiale nuovo era un'incognita: poteva essere bravo, magari anche buono; ma la guerra non è la guarnigione; chi comanda, chi conta alla guerra non è l'uomo, ma l'ora che passa.

Poche parole pronunciai; a voce bassa, con un grande tremore in gola. Mentre giravo lo sguardo come un bimbo, su tutti e su nessuno, timidamente.

Il plotone si sciolse e gli uomini, tra le tende allineate, silenziosi, chiusi, sconosciuti, scomparvero.

Uno solo era rimasto. Sull'attenti, rigido ed umile. Mi guardava, aspettava.

Lo Pedota disse:

— E' il « giannizzero » che ti ho destinato. Buon ragazzo, calabrese.

— Come ti chiami?

Due occhi chiari, sotto l'elmetto, sorrisero:

— Rechiche.

* * *

La notte odorava di mentastro e di timo. Ma il vento infilava nella mia tenda correnti d'aria umida che sapevano di camposanto.

I topi frusciavano sotto la branda mentre il mio compagno di tenda, l'aspirante Samperi, mi raccontava, con veemenza siciliana, l'ultimo combattimento.

Ma io, accorato e chiuso, ascoltavo appena.

Ero triste e non sapevo bene perchè. La casa lontana, l'arrivo sul campo, la prima notte da sopportare, solo tra gente ignota e forse diffidente. Ma, più che tutto, il pensiero del plotone da comandare. Io dovevo impadronirmi di quelle cinquanta nature d'uomini per diventare un buon ufficiale. E la sera si era chiusa su un silenzio di gelo. Invano avevo cercato uno sguardo chiaro sotto tutti quegli elmetti cilestrini.

Mario Puccini

NATURA

La vita accanto a te ha il volto delle stagioni
e il mistero dei mari sotto il sole e nel vento.
Ora fasci di sogno il mio nudo tormento
ora sbalzi il mio cuore in tempestose regioni.

* * *

Il tuo sorriso ha il filtro dell'alba sulla foresta
e il tuo occhio il lucore dei cieli rasserenati.
Hai nel pianto l'aroma autunnale dei prati
e nel canto la gioia delle allodole in festa.

* * *

A volte nelle tue mani chiudi, come il destino
la mirifica essenza delle cose increate;
a volte nel tuo respiro c'è il brivido delle ondate
che schiumano a fil di sabbia sotto il fresco mattino.

* * *

Hai nelle vesti il fruscio delle nuvole estive,
nella bocca il sapore della linfa silvestre:
entri nelle mie vene come l'aria dalle finestre,
tremi fra le mie mani come un ramo che vive.

Giuseppe Villaroel

L'OCCHIALE

Romanzo di ROBERTO PAPI

(Continuazione del N.o precedente)

— Non ha da pagare le nostre duecento lire! — disse additandolo a tutti.

— Ma no, ma no, signor Presbitero, perbacco — cominciò a dire Piripino — e lei le spreca così duecento lire chè ogni squillo costa altro! Ma magnifici, stupendi, bravo! Ma dove è stato trombettiere? Mi congratulo, mi sembrava di essere nelle pampas, simpaticissimi, senso di forza, organizzazione, grazie, grazie! Mi sento veramente meglio...

— Lei mi garantisce...

— Ma perbacco, che trovata. che genio, e quale simbolo, quale simbolo!... ma lo sa che mi sento ringiovanito? lo sa che mi sento un altro? caro signor Presbitero, me lo fa uno squillo alla finestra? io sono sicuro che se lei mi fa uno squillo alla finestra, come li sa far lei, non me ne dimentico più, ma che le pare trovare della gente come loro!

Le montagne, con tutte le cime coperte di neve, erano limpide nella mattina, nella pianura i bucati erano tesi e alcune farfalline volavano. Il signor Presbitero, sorpreso e rassicurato, volle essere gentile e aperta la finestra, quasi modulandosi sulla forma delle vette serene, lanciò quattro, cinque volte, per tutta l'attonita pianura, quel suono ghiacciato che svegliava i sensi del mattino.

— Delizioso! viva la metropoli, abbasso i debiti — diceva Piripino.

— Come dice? — faceva commosso il signor Presbitero che non pensava più agli affari — li sono piaciuti?

— Lo vede come scappan le farfalline? Me lo fa un altro che infili in quella selletta laggiù? che gareggi con le nevi?

Il sig. Presbitero, col solicello che gli entrava nella canna della tromba, seguitava a svegliare echi in quella pianura della sua infanzia e Piripino seguitava a dire: — stia tranquillo, pagherò, lo voglio raccontare anche al diavolo, son venuto a Milano e ho trovato la giovinezza, pagherò, indimenticabili, arrivederci, a presto, arrivederci, addio!

* * *

Quella trombetta aveva davvero operato in lui la rivoluzione.

Ora stanno freschi — disse.

Tornò a casa, vide che le faccende andavano malissimo:

— Voglio fallire — disse — voglio fallire nel modo più ignominoso e scandaloso che ci sia, voglia smascherare l'orrenda miseria, tutti i sacrifici inutili che ho fatto!

E presa in affitto la facciata principale di un palazzo nel centro della città, pubblicò sopra la seguente reclame:

PIRIPINO — LANERIE SETERIE
AL VERO DISASTRO DI FAMIGLIA.
SEQUESTRI, PRECETTI,
PROTESTI,
IN TUTTO IL REGNO.
PIRIPINO — LANERIE SETERIE
DITTA FONDATA NEL 1200
VI GARANTISCE IL FALLIMENTO,
AFFRETTATEVI
SE VOLETE PERDERE
IL VOSTRO DANARO
SERVITEVI SOLO DA PIRIPINO
LANERIE SETERIE
LE PIU' ORRIBILI MERCI
STROZZINI, LADRI, IMPOSTORI
SE VI VOLETE ROVINARE
COMPRATE SOLO DA PIRIPINO
LANERIE — SETERIE!

La cosa fece uno scandalo enorme.

— Per carità non ci rovini — dicevano gli altri commercianti — non sveli in che stato si trova l'industria!

— Niente! — rispondeva Piripino — voglio rovinarvi. la gente deve sapere... ma se le banche sono piene di soldi e tutti sotto l'usbergo di una uniforme declinano le responsabilità, e oggi tutto è burocrazia, e salvo rarissime celestiali eccezioni, e anche la fame, la morte è burocrazia! Uscite mercanti! finchè avrò vita vorrò perseguitarvi!

Fu il momento che gli affari si raddrizzarono.

La « réclame » suscitò un'affluenza tale al negozio che le pezze scomparvero in pochi giorni per far fronte alle richieste furono dovuti vendere i vestiti di casa, i mobili, sacchi di rena, la mota, le pietre della strada.

— Finalmente un po' di vita — diceva la gente.

Così tutti i debiti furono pagati ad eccezione di uno di dieci lire, che non fu assolutamente possibile pagare.

La famigliola si era rifugiata in casa di amici.

Nella vecchia non era rimasto che una miserabile tazzina da caffè e Annina la quale aspettava, pazientemente, di essere trasportata a casa nuova.

— Finalmente — disse il giovane rientrando nella vecchia casa per prendersi Annina — siamo alla miseria ma tutto è pagato o quasi.

Annina, su di un ripiano del muro, con uno scialiino sulle spalle, stava dicendo le litanie.

La sua voce sembrava uscisse da una buca gorgogliante sotto terra. attraverso il velame dei secoli. Aveva accese due candeline: nella luce di esse il suo fiato saliva e si mescolava come quello delle folle nelle cattedrali, la sua immagine si ripercuoteva intorno.

— « O voi che camminate — diceva — ricordatevi!

« dalle pietre nascemmo, nella pietra [noi stiamo:
« una pietra a Dio offriamo.
« Disponetevi a volervi bene.
« il mondo è un giocattolo nelle mani [di Dio ».

Ogni tanto faceva delle pause. Il giovane, entrando, rattenne il respiro. Sentiva gli odori dell'infanzia, a quel fuoco davvero egli e tutta la sua razza si erano cotti, e aghi di tramontana acuta li avevano cuciti. La moschina cantava a voce bassa, senza tempo, come se il mondo non esistesse più. Ascoltando quella voce, egli, ma con grande dolcezza, sentì rispogliarsi di tutto quello che aveva perduto e riacquistare quel meraviglioso equilibrio di quando era fanciullo che lo aveva fatto lieto come l'essere perfetto, come l'immagine della propria razza.

Ora Annina si era ritirata di un passo, stringendosi lo sciallino, evidentemente le litanie erano finite. Pregava per sè.

— O Annina — disse allora il giovane — come va?

— O signor padrone — disse la moschina scuotendosi — buona sera! Voi lo sapete, io sono terziaria francescana e ho ricevuto lettere dall'Africa che le cose non vanno punto bene, e ho voluto dire le preghiere del sasso, infallibili.

— Brava Annina — disse il giovane tendendogli le braccia — mi ricordate la mia povera nonna, mi ricordate il mondo sacro della mia infanzia, la povertà di tutta la mia gente...

— Signor padrone, non c'è che la fede che placa.

— Cara Annina, vorrei darti il cuore e vorrei anche metterlo sotto tutte quelle cose, per sentire l'amore che le scalda, credi tu che io ci arriverò?

— Non capisco signor padrone...

— Voglio dire, credi tu che il mio amore riuscirà a salvare tutte queste cose, a farle eterne, non per una nostalgia del passato, ma perchè esse sono il nostro lievito e il nostro amore?

— Certo, signor padrone, lei ci riuscirà, perchè c'è nato e ce l'ha addosso!

— Bene, voglia Iddio che tu stia sempre con noi, voglio comprarti una casettina, che non ti manchi niente, verrò a trovarti...

— Ma che è vero signor padrone che è ridotto alla miseria? — disse ad un tratto con amoroso coraggio.

— Sì ma ho pagato quasi tutto, mi rimangono da pagare solamente dieci lire.

— Coraggio! — disse allora Annina — io mi sento ancora giovane.

E contro luce, alzata sulle gambe davanti, faceva degli sgambetti in aria.

— Brava Annina, benissimo, accidenti a tutti i creditori!

In quel momento dei colpi rintronarono alla porta, e un uomo colossale comparve sulla soglia.

— O caro signor Salamone, come sta?

— Sono venuto a prendere le dieci lire.

— Caro signor Salamone, non lo vede in che stato sono?

Non ho più che quella tazzina e dieci lire a lei, via, fa vergogna!

— Ma che vergogna e non vergogna, voglio le dieci lire e basta!

— Ma io non ce l'ho.

— E io piglio la tazzina.

— Coraggio, signor padrone — sussurrò l'Annina.

Il milionario che aveva già la tazza in mano si voltò.

— Ah! voi avete anche una mosca — gli disse.

— No sa, non è una mosca, è una mia lontana parente.

— Ah no, questa è una mosca, voi avete anche una mosca — diceva avvicinandosi.

— Scappa Annina! — gli disse allora il giovane.

Il milionario, che gli aveva tirato addosso la tazzina, ora la seguiva ansimante con un grosso fazzoletto.

Annina battè nei vetri, quindi, spaventata, fece tre quattro volte il giro della testa di Piripino come se vi volesse atterrare o lanciare un messaggio, mentre Piripino disperato supplicava la grazia.

— Stia fermo sa — diceva — per carità!

Ma quel creditore inferocito, quando se la vide vicina, con una gran botta gliela spiaccicò in testa. L'Annina cadde in terra.

— Vigliacco, assassino! — urlò il giovane — non era una mosca.

E appoggiandosi al muro si mise disperatamente a piangere, mentre l'Annina, con le zampine in croce, finiva la sua vita fedele ai vecchi mattoni di quella triste casa.

Piangeva anche la Regina. La dolcissima fanciulla, che non aveva mai veduta tanta tristezza, singhiozzava in grembo ad Amore.

* * *

La madre, che in tutta questa bufera aveva resistito come il caspo su di una roccia e con la tenerezza delle sue erbette aveva seguitato a ricoprire dolcemente tutto il colle, dando sempre i segnali della vita alla famiglia, sempre sottile come il vento, chiara come il sereno e signora come la cima di una montagna, cominciò ad avere i segni della stanchezza.

Il caldo, i patimenti la struggevano. Il figlio non voleva credere a una nuova malattia, sarebbe stato troppo, ma chiusa la bocca e gli occhi sospirò e quel sospiro giunse alla Regina come un dono tremendo.

— La dolce sua madre, l'alta regina che domina come il profumo di un fiore, si sta per ammalare, — disse Amore

— Guarda la dolcezza del suo viso, il suo ritegno, il suo silenzio. Guarda le sue sagome che paiono sopravvissute alla stessa luce, guarda le mani e gli occhi in cui la divina civiltà di questa terra si concentrano si, che per miracolo vivente da Dio voluto, essa sembra un libro di sapienza. O quanto al mio stesso sovrano cuore questa cosa fa effetto! La madre, sua madre! Il mio animo prende le sagome della terra che l'ha creata per essere degno di comprenderla, altrimenti ne resta sopraffatto. Mah! lasciamo fare a Dio! come potremmo fare per renderla eterna! come? il tempo che la consuma mi naufraga, gli abissi si spalancano in me, ma la capacità non mi nasce per assistere alla congiunzione del fugace con l'eterno, le due forze identiche e pure opposte mi sopraffanano ».

Infatti quel candido giardino piegava da ogni parte la testa dei suoi fiori e sempre più si allargava in lei il riflesso delle cose: lo sforzo sostenuto era stato immenso. I figli seguivano con ansia questa pallida stanchezza. Mentre il solleone infuriava e dalle finestre aperte giungevano i clamori del passato, l'abbandono e lo struggimento assumevano aspetti spettacolosi: pian pianino essa si struggeva.

Fu chiamato il dottore. - Non è niente — disse — è il gran caldo, stieno tranquille risorgerà.

Ma la cosa arrivò a un tal punto che un mattino si cominciò a vederla sparire. Fu richiamato il dottore.

— Non è niente, non è niente — disse — ma lesti qua un piattino. Le farà un bene enorme. Non è nemmeno una forma di svenimento, è proprio una forma di struggimento.

La madre piegava da tutte le parti e il dottore, così parlando, la seguiva con quel piattino, in ogni lato.

— Ne ho sette di madri in questo stato — diceva — questa è una oligoemia paradossale.

I figli sbigottiti avevano chiuso gli occhi ma il dottore li rimproverava: non lo sentono che bollore?

— Ecco fatto — disse quindi a un certo momento.

I figli guardarono: la madre non c'era più. C'era il dottore con il piattino in mano e sul piattino tre o quattro capellini e tre limpide goccioline di rugiada messe in un modo curioso nel quale si ravvisava ancora tutta l'allegra fisonomia della madre.

— Eccola qua — ripetè con grande dolcezza e disinvoltura consegnandogli il piattino — Abbassino un momento le persiane, poi voglio loro dire qualche cosa.

Roberto Papi

(Continua)

CINEMATOGRAFO

«Arco Felice», film di Domenico Paolella e Remigio del Grosso (Napoli) sulla rigenerazione degli scugnizzi per opera delle Colonie permanenti del Regime

SOGGETTO e sceneggiatura

Non molto tempo fa si accese una discussione vivace sulla forma in cui si debbono scrivere i soggetti cinematografici. Io allora sostenni che la *sceneggiatura* suddivisa in tanti numeretti è una cosa che può dar vita al film quanto i numeri che li classificano alla Morgue possono servire a far tornare in vita i cadaveri degli annegati.

Questo problema è ancora oggi il punto nevralgico delle contese cinematografiche.

Perchè il soggetto, per sua natura, non è affatto la cosa che *dà forma* al materiale cinematografico, ma rappresenta invece uno stadio dell'esistenza di quel materiale. Uno stadio di transizione tra l'assunzione di un *tema* da un temperamento artistico, e la sua ottica realizzazione.

Un soggetto cinematografico non è un lavoro teatrale. Il dramma è un valore a sè stante anche indipendentemente e all'infuori della sua rappresentazione teatrale. Ci sono testi di opere drammatiche che hanno un valore addirittura eterno.

Il soggetto cinematografico invece è soltanto lo stenogramma di un'esplosione emotiva che prenderà corpo successivamente in una serie di visioni plastiche. E' la forma di legno che serve per qualche tempo a modellare lo stivale fintanto che il piede vero non venga a sostituirla. E' la bottiglia di champagne il cui compito non è che di far saltar via il turacciolo e riversare nelle gole assetate lo spumeggiante spirito del vino. E' una cifra che viene trasmessa da un temperamento a un altro.

L'autore deve imprimere al soggetto, *con i suoi mezzi*, il ritmo della sua concezione: poi subentra il regista che traduce questo ritmo *nella sua lingua*.

Nella lingua del cinema.

Egli troverà l'equivalente cinematografico della concezione letteraria.

Questo è il nodo della questione. E non il succedersi di una serie di immagini, la catena aneddotica degli avvenimenti del soggetto. Queste sono le mie esigenze circa un soggetto. E la formula tradizionale di *sceneggiatura* viene così ad averne un fierissimo colpo. Il soggetto, che nel peggiore dei casi, è scritto da un mestierante qualsiasi, fornisce in genere la tradizionale descrizione ottica di ciò che lo spettatore dovrà poi vedere. Il segreto del soggetto è invece nel foggiare la necessaria incombenza degli avvenimenti.

Intento a queste ricerche io son giunto alla concezione della «novella cinematografica» che rappresenti, mediante parole sulla carta, quello che sullo schermo sarà dato con tramonti, cavalli, cascate e campi sterminati. La novella cinematografica, come io la intendo, è la narrazione concitata quale la potrà fare lo spettatore dopo la visione del film. E' la rappresentazione del materiale nella progressione e nel ritmo dei momenti emotivi e stimolanti, come il nostro spettatore dovrà sentirli.

Io non voglio nella scenegiatura nessuna costrizione circa la composizione ottica dei fatti. Tanto più che qualche volta la descrizione puramente letteraria del soggetto ha maggiore valore che non il protocollo particolareggiato delle minime contrazioni dei *primi* piani dei protagonisti.

«Nell'aria incombeva un silenzio di morte...»

Che cos'ha di concreto questa frase con la sensazione concreta di un'immagine visiva?

Eppure quella frase, o per essere più esatti, il tentativo di dar corpo a quella frase sullo schermo, rappresenta ciò che vi è di più importante agli effetti della forza espressiva del film. Essa ha in sè la *carica espressiva* che dovrà esplodere nell'immagine.

Quella frase mi fu detta da uno che aveva partecipato alla rivolta dell'*Incrociatore Patiomchin*. Egli faceva così convergere l'attenzione su quella pausa mortalmente emotiva: sull'ondeggiante superficie del veliero le canne dei fucili si alzavano tremando nelle mani dei marinai che avrebbero dovuto uccidere i loro fratelli. Il soggetto ha esigenze di effetti che è compito del regista attuare in forma visiva. E il soggettista può parlare la sua lingua. Perchè, quanto più chiaramente egli riesca ad esprimere la sua intenzione tanto più riuscirà utile e completo. E tanto più efficace.

Questo significa fornire materiale all'interpretazione del direttore artistico. Che viene ad essere spronato a trovare, nel suo campo, nella sua lingua, un'equivalente altrettanto denso ed efficace.

E' importante dunque che il soggettista riesca a far intendere al direttore il grado di pressione e il momento dell'esplosione.

Tutto gravita intorno a questa esplosione.

L'autore cinematografico e il direttore si esprimono ciascuno nella sua lingua; l'uno dice: *silenzio di morte;* e l'altro: superfici grandi e immobili, la prua dell'incrociatore, immersa nell'oscurità, beccheggia lentamente, la bandiera sventola, forse un delfino fa ancora un salto fuori dalle onde, forse un gabbiano vola e sfiora la superficie delle acque.

Ma lo spettatore sentirà il medesimo nodo di commozione stringergli si in gola, come l'ha sentito l'autore dei ricordi seduto alla sua scrivania, o il direttore artistico al suo tavolo di montaggio, o sotto i raggi del sole durante la ripresa.

E' per questo che io sono contro la *sceneggiatura* e per la *novella cinematografica*.

Il primo tentativo del genere, che risale al 1926, è dato dal mio scenario de «La linea generale».

S. M. Eisenstein

(Traduzione di U. BARBARO).

«Arco Felice», film di Domenico Paolella e Remigio del Grosso (Napoli) sulla rigenerazione degli scugnizzi per opera delle Colonie permanenti del Regime

CINEMA AMERICANO

Panorama dei produttori

S'è già avuto campo di accennare alla speciale costituzione interna del cinema americano, nella quale il produttore — essendo la base decisamente e robustamente industriale — fa da Allah; e molto spesso il suo profeta non è il direttore, ma lo scenarista o il primo attore o, meglio, l'intero gruppo di coloro che prendono parte alla preparazione e alla ripresa di un film. E' stato proprio nel 1934 che i «producers», tenuti solo da pochi anni in un piano cospicuo, hanno rotto tutti gli argini, e vinto nel modo più pieno. Il «Western» e comunque il cinema di lassù dei tempi eroici quasi ignorava questo personaggio: per quanto siano poi stati proprio loro, gli americani, ad inventarlo. Almeno questa veste definitiva (ingombrante ed invadente in moltissimi casi), volevo dire, era inedita e lo è tuttora negli altri paesi: sebbene forse i Pommer e i Rabinovitsch (e i primi produttori dell'antico cinema nostro?) sian venuti prima alla luce, o almeno con più vigore, allora, e con maggiori poteri esecutivi del primo Lasky («Famous-Players-Lasky») e del primissimo Goldwyn (1910), tanto per nominarne qualcuno. Ma è ben difficile infilare gli uni e gli altri in una data precisa, la quale segni il giorno del loro lavoro più diretto. (Cioè, c'è il produttore che è capitalista e poco più, e c'è quello che dà una sua impronta ai films che escono dalla sua organizzazione e indubbiamente i primi americani facevano parte del primo gruppo).

Ci guadagna oggi o ci perde il film «yankee»? Se si osserva scrupolosamente la situazione, bisogna rispondere affermativamente a tutt'e due le corna, come si suol dire, del dilemma. L'arte pura, anche questo è stato osservato altra volta, non è conosciuta, si può dire, nemmeno di nome. Tuttavia è ancora possibile, anzi soltanto qui è possibile, che dall'organizzazione perfetta e consumata e dalla scelta generale attentissima nasca talvolta un nuovo, ma aggiustato tipo d'opera d'arte. («House of Rothschild», «Viva Villa!»). Però si deve andar cauti: perchè se è vero che questo caso si verifica, è anche vero che la massa dei films americani di medio calibro è notoriamente di scarto. Certo il cinematografo è un genere di lusso, non lo si mette su con le parole, ha invece bisogno di quei gagliardi puntelli che, si chiamino dollari o lire, è assai raro siano posseduti dagli artisti più geniali e squisiti. E il merito del miglior cinema americano, il quale ha oltre tutto esigenze e punti di partenza specialissimi, e dei più fini «producers» per esso, è appunto quello di aver risolto la spinosa situazione, almeno in parte, con dignità se non con genialità e purezza d'intenti.

* * *

Le attribuzioni del produttore sono vaste ma non facilmente definibili, per la varietà e la diversa capacità degli uomini. Sarà più spiccio procedere per esempi. Darryl F. Zanuck, vice-presidente e fortissimo azionista della «Twentieth Century» (il presidente è Joseph Schenck), è senza dubbio la figura dominante e più interessante della categoria. Ebreo, trentadue anni, una serietà e una consapevolezza rarissime. Egli raggruma nelle sue funzioni tutte le possibilità d'intelligenza e di comando degli altri produttori degli Stati Uniti, nessuno escluso. Ha al suo attivo solo otto anni di esperienze importanti, e moltissimi films, da «Jazz Singer» (1928, Warner Bros.) a «Clive of India» (1935, 20th Century): e questo gli permette, oggi, di agire da autentico ed inattaccabile despota del suo campo d'azione. Per fortuna, un despota intelligente ed estremamente solido e preparato. Quasi da solo, alla vigilia d'una nuova stagione (sono almeno due anni, ormai, ch'egli dispone così le sue attività) idea, prepara e infine mette in lavorazione un piano per la nuova produzione. In questa compattezza e sicurezza di propositi, Zanuck è chiaramente superiore a tutti i colleghi: i quali di solito realizzano sì e no la metà dei films che annunciano. Infine, nessuna opera composta sotto la sua egida è suscettibile, sopratutto le ultime («The Bowery», «The House of Rothschild», «Affairs of Cellini», «The Mighty Barnum»), di critiche severe; in ogni minimo particolare e in ogni più riposta congiuntura è dato osservare una coscienza e una serena rispettabilità che sono in fondo i determinanti di una maniera e di uno stile che è giusto chiamare «alla Zanuck»; tutte cose quasi del tutto ignote, queste, tra i magnati d'oltreoceano, i famosi pancioni. Quando si dice che un film è sotto l'egida di Zanuck, si dice ben poco: infatti nella frase debbono entrare una serie di importanti concetti: primo, l'idea centrale di un film è sempre lui ad averla e a proporla; secondo, il direttore è scelto da lui solo in quanto uomo di fiducia, se così è permesso dire, cioè coordinatore tecnico di salda e non ingombrante bravura (Werker, Lanfield, La Cava, Walsh, W. Lang, Boleslawsky — salvo forse quest'ultimo, regista di «Clive of India» — non siamo di fronte a grandi ed illibati nomi); terzo, Zanuck è sempre vivamente presente, dal primo istante della preparazione all'ultimo della ripresa.

Un altro molto solido e pronto, in primissima riga, è Samuel Goldwyn, dotato com'è d'inarrivabile esperienza e di una certa sensibilità, che forse è inesatto definire astuta ed epidermica. Se fosse permessa una classifica, e in gergo sportivo, Goldwyn seguirebbe «a una macchina» il più giovane collega. Sì, costui è quello dell'antica «Goldwyn Pictures», e poi della «Metro Goldwyn». Fu prima (1910) il fondatore, con Lasky, della «Lasky Company», la quale poi divenne «Famous - Players - Lasky». Del «Famosi Artisti» fu condirettore nel 1917. E l'anno seguente, in unione ad Arch e ad Edgar Selwyn, fece nascere la «Goldwyn Pictures». Infine nel 1926, prima che la Casa del Leone aggiungesse agli altri l'appellativo «Mayer» (Louis B. Mayer), l'acuto Sam era stato incorporato dagli «United Artists», di cui è tuttora una delle colonne. I suoi films («Samuel Goldwyn Production») sono «released by», da quelli che da noi si chiamano «Artisti Associati». E a Goldwyn, negli ultimi tempi, dobbiamo i films di Cantor, le «Goldwyn girls», «Nanà» (The Lady of the Boulevards) della Arzner, «We Live Again» di Mamoulian, tanto per nominare i suoi più fortunati ritrovati. I metodi del celebre Sam sono suppergiù gli stessi di Zanuck: forse con un po' più di carta libera ai direttori (quando si chiamano Mamoulian) e una dose notevolmente minore di audacia e di originalità.

Il 1933 aveva visto in testa a tutti, per limpidezza e felicità di vedute, Jesse L. Lasky, che dopo ventidue anni di attività (1910-giugno 1932) aveva lasciato la Paramount di cui era il presidente, per la Fox (settembre 1932). Qui, nel '33, egli dava vita a una serie di buoni films, tra cui spiccano «Zoo in Budapest», direttore R. V. Lee, «Berkeley Square» (Leslie Howard), dir. F. Lloyd, «The Power and the Glory» (Spencer Tracy-Colleen Moore), dir. W. K. Howard. Nel '34 la sua quotazione è un tantino in discesa, per aver egli fatto molte promesse («Helldorado», «Loves of Casanova», ecc) sotto certi riguardi succose, ed aver realizzato solo films di secondaria importanza, quali «Murder in Trinidad» (Nigel Bruce, Heather Angel), dir. L. King. «Coming out Party» (Dee-Ray mond), dir. J. Blystone, «Grand Canary» (Baxter), dir. I. Cummings, e simili. Tuttavia quest'altro produttore di gran fama, con quel suo volto butirroso e sornione, con la vecchia «pratica» che ha dietro le spalle, e il notevole ingegno, è impossibile ceda così le armi. Comunque, nell'ultimo anno Merian C. Cooper (R. K. O. Radio), Winfield Sheenan (Fox) e David O. Selznick (M. G. M., già R. K. O.) lo hanno minacciato da presso. Fra i tre è difficile scegliere: se l'ex regista e «cameraman» (con l'indivisibile Schoedsack) di «Grass», di «Chang», di «Rango» (che ultimamente ha prodotto, per la Casa di cui è stato anche Presidente, «Little Women», «Stingaree» con la Dunne, «The Gay Divorcée» con il duo Rogers-Astaire, ed altri films di netto successo), o l'ex padrino di «Aurora» (1927), «Seventh Heaven» (1927), «Cavalcade» (1932), responsabile quest'anno di «The World Moves On» e di «Marie Galante»; o, infine, colui che ha organizzato negli ultimi mesi, tra gli altri, «Dinner at Eight» e «Viva Villa!».

* * *

A questi segue molto degnamente e davvicino Irving Thalberg, che è tra i capi della Metro, e che fu l'organizzatore principale di grossi e delicati meccanismi (per. es. «Grand Hotel»). Nel '33 aveva quasi riposato, nel '34 s'è portato di nuovo in linea con «The Merry Widow», dir. Lubitsch, «The Barretts of Wimpole Street», dir. S. Franklin, «Outcast Lady», direttore Leonard. Nel '35 si sta attrezzando per «The Good Earth» di Van Dyke, dai romanzi della Buck. Thalberg (marito della Shearer) non ha l'aria di essere un dominatore; è invece un gentile, attrezzato ed elegante provveditore. Poi c'è Walter Wanger, che alla Metro ha fatto sempre il suo dovere («Queen Christina», «Operator 13», ecc): ma non ci vengano a dire che è un grand'uomo. Il suo recentissimo «The President Vanishes», dir. William A. Wellmann (W. Wanger-Paramount), che vuol mettere in campo chissà quali problemi, ha le basi friabili e non c'interessa. («Non c'incanta», ecco come si dice a Roma). B. P. Schulberg sembra decaduto lievemente; nel '33 è stato il più attivo dei produttori della Paramount, nel '34 ha sotto la sua firma solo due film con la Sidney («Good Dame» e «Thirty Day Princess»), di ordinaria amministrazione.

* * *

Poi c'è un gruppo di tranquilli e abbastanza seri organizzatori, i quali hanno senza dubbio non poche colpe: ma forse non è possibile e giusto trattarli di pancioni e di distruttori delle vere ragioni artistiche. Pancioni, per intenderci, sono piuttosto i «segretari», i «tesorieri», i «managers» di vario titolo che ingombrano le Case cinematografiche coi loro portafogli pieni ed una voglia abbastanza decisa e «cafona» di riempirli ancora maggiormente, ahimé, con la celluloide trasformata in oro. I veri «producers», poveretti, per quanto non siano dei santoni, mi sembrano più disinteressati. Comunque, l'attuale situazione delle Case è questa: esse sono sostenute da Banche potenti, e tutti i membri nominati negli elenchi ufficiali sono azionisti (per es. nella «Goldwyn Prod.» lo sono anche gli attori Arliss, Cantor e Anna Sten, e gli operatori Ray June e Gregg Toland), e dunque hanno dei diritti. Di qui, certe conclusioni alquanto ovvie.

* * *

E al gruppo degli altri produttori tranquilli e serii non pochi appartengono. Per esempio l'ex regista Monta Bell, direttore esecutivo di «Men in White» (M. G. M.), e John V. Considine («This Side of Heaven» con L. Barrymore, «Have a Heart» con J. Parker), e Harry Rapf («Hollywood Party», «Wicked Woman» di Brabin con la Christians), e Hunt Stromberg («Chained» di C. Brown, «The Painted Veil», «Hide-Out», con Montgomery-O' Sullivan e «The Thin Man», con Powell-Loy, ambedue di Van Dyke), e Lucien Hubbard («Fugitive Lovers» di Boleslawsky), tutti dell'insegna del Leone. E Louis Brock (R. K. O.-Radio), e De Silva (Fox), e Glazer (Paramount): tutta gente attiva e operosa. Un po' in ribasso è il vecchio Charles R. Rogers, l'antico produttore dei films di Corinne Griffith, e dei primi «westerns» di Ken Maynard (1934: solo «Eigth Girls in a Boat»).

* * *

C'è poi la curiosa categoria degli «associate producers»: i quali sono associati più che altro finanziariamente. Categoria curiosa sopratutto perchè è facile vederla composta di ex attori (Ray Griffith, James Gleason), ex direttori e «cameramen» (William Goetz), scenografi momentaneamente in riposo (E. B. Willis, Toluboff). E ancora, i piccoli produttori, quelli delle case minori (Monogram, Liberty, Mayfair, Invincible — in cui lavora come attore Stroheim, nientemeno, Majestic, Carsom, ecc.): ma allora si entra in un altro discorso, in quello della produzione indipendente: e questo non era nei programmi.

Gianni Puccini

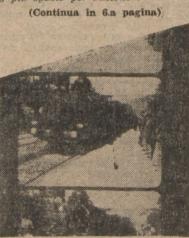
FILMCRAFT

ADRIANO BRUNEL

Adrian Brunel, scrivendo questo libro di chiarissima lettura, fin dalla prefazione s'è fatto un dovere di dichiarare che «questo abbozzo della tecnica della produzione cinematografica dev'essere inteso soprattutto come una guida per gli amatori entusiasti («tifosi», come diremmo noi) del cinema, ma tuttavia deve divertire i professionisti». Essendo il sunnominato britannico cineasta una persona ammodo e dalle idee precise, tutto il libro risponde pienamente ai suoi punti di partenza tutt'altro che pretensiosi. E' vero d'altra parte che quest'opera («d'arte — o il mestiere — del cinema») può meritarsi la definizione di piccolo prezioso volume, o adatto ad un'erudizione per noi superflua. Mi spiego súbito. Il maggior numero di pagine, qui, è occupato da saggi consigli, da opportune classificazioni («The Pre-Scenario Stage», «Production», «Editing») e da esemplificazioni esatte ma davvero non rivoluzionatrici («Shooting Script of a Dialogue Film», «Shooting Script of a Silent Film»). Il resto, per noi, non serve che a farci conoscere le definizioni e i nomi inglesi corrispondenti ai nostri termini: cose in massima parte già risapute, dai cultori della settima arte.

E' necessaria una parentesi. Chi è Brunel? Uno scenarista e direttore inglese che non s'è mai mosso, voglio intendere nell'esercitare il suo mestiere, da Dover o da Liverpool. Le sue energie sono state utilizzate per non breve tempo dalla «Gainsborough Pictures», dalla «British Gaumont, dalla «G. S. Enterprises-Fox», dalla «Reprograph», dalla «British and Dominions»; infine ha fondato la «Brunel & Montagu, Ltd.». In «Filmcraft» si parla di un film da lui diretto e sceneggiato, «I'm-an Explosive!» (con Eliot Makeham, Billy Hartnell, Gladys Jennings), e di un altro, «A Light Woman» (con Benita Hume) nel quale Brunel è stato solo uno degli scenaristi. Di tutt'e due i suoi scenari egli dà degli esempi che non dicono nulla di nuovo, ma sono composti con le già ammirate sobrietà ed efficacia a lui proprie. Il primo film è parlato ,ed il dialogo forse è un tantino sovrabbondante, a quel ch'è dato di vedere; nel secondo, muto, c'è molto più spazio per l'azione.

(Continua in 6.a pagina)

Una recente fotografia di A. Lumière

I quarant'anni del cinematografo

LE CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE

(Invention de Mrs Auguste & Louis Lumière)

14, Boulevard des Capucines

Salon Indien du GRAND CAFÉ

Bon pour .... Place

Il biglietto d'invito alla prima programmazione cinematografica

L'inventore della camera oscura *è il napoletano Giovan Battista della Porta, che ne dette una chiarissima ed esatta descrizione nella sua «Magia Naturalis», insieme a ricette per filtri d'amore e a ritrovati per guarire le donne troppo linguacciute dall'abitudine di spettegolare.*

Il manifesto dei F.lli Skladanowski

Ma il cammino dalle prime camere oscure di Padre Kirker ai moderni apparecchi è lenta e faticosa. Si deve arrivare al 1885 per avere quel chronophotographe *di Marey, di poco posteriore al fucile fotografico di Janssen che coglieva, già su placche mobili, il volo degli uccelli.*

Fino ai fratelli Lumière non si può parlare di cinematografo: essi ne sono gli inventori; anche se la storia ha già dato a Cesare quello che è di Cesare, cioè se ha ricostruito, una per una, tutte le fasi progressive della scoperta.

La prima pubblica programmazione cinematografica ebbe luogo nei sotterranei del Gran Cafè, boulevard des Capucines, 14, *il 28 dicembre 1895: il programma comprendeva dodici film, della lunghezza di 16-17 metri ciascuno. Nella maggior parte questi filmetti erano semplici «documentari», come diremmo oggi* (L'arrivé d'un train en gare, Le goûter de bébé, La pêche aux poissons rouges, *ecc.) ma ce n'era uno* (L'arroseur arrosé) *che è già una rudimentale scena comica. Fin dalla sua prima manifestazione pubblica il cinematografo aspirava dunque a superare il carattere di ritrovato ingegnoso utile solo per conservare documenti del tempo che passa, funzione entro cui ancora oggi vogliono costringerlo tutti gli imbecilli.*

Io credo che i lettori dell'«Italia Letteraria» proveranno una viva commozione nel vedere qui riprodotti i primi fotogrammi cinematografici: quel primo treno che entra in stazione, e quei primi attori cinematografici, i membri della famiglia Lumière, e quel pupo che mangia la sua pappa e pesca i pesci rossi. A quella prima programmazione pubblica seguirono, l'anno successivo, parecchie altre, di cui si può vedere un esatto elenco nell'«Histoire du Cinématographe» di M. de Coissac; a Lione, a Londra, a Bordeaux, a Bruxelles, a Berlino, nell'America del Nord. E infine ce ne fu, pure in quell'anno (1896), una a Copenhagen, fatta coll'apparecchio «Bioscop» di loro invenzione, dei fratelli Skladanowski. Di questa non ha tenuto conto neppure l'informatissimo Coissac, e perciò ne diamo qui i documenti, curiosi e significantissimi.

A marcio dispetto degli scribi e dei farisei, cioè dei piccoli intellettualuzzi retrogradi e degli avventurieri del capitalismo cinematografico, riaffermiamo in questo anniversario la nostra fede nell'avvenire del cinematografo che, come ha scritto Pudovchin, è «la nuova arte che è succeduta e che sopravviverà a tutte le altre».

u. b.

I fratelli Skladanowski

L'arrivé d'un train en gare

La pêche aux poissons rouges

Le goûter de bébé

LA PITTURA ALLA II QUADRIENNALE

Mostre personali di giovani (II)

Nel quietismo e purismo, appena sospettabili, e con tutt'altra modulazione, nell'opera di qualche pittore del giovane gruppo romano, Antonio Donghi si adagia beatamente, contento che le sue cose imbroccate e avviate bene fin dagli esordi, vadano ormai avanti da sè, maturando anno dopo anno, senza beghe nè palpiti, l'onesto tempo della pensione. Allora, il disoccupato pittore serenamente ottobrante sull'erba, fra cespugli di asparagina e boschetti di finocchiella, riguarderà in viso uno per uno i suoi non più giovani modelli, le sue non più giovani modelle; e riandrà patetico, ma «senza esagerare», da quelle incipienti canizie e calvizie, ai bruni testoloni, alle membra piccole e inutilmente giovanili del tempo che fu, quand'egli, idillico e umanitario, amava reclutare al suo studio quelle povere sconsolate creature dalle rovinate meningi, e con giulivi batter di mano, colossali spiritosaggini, improvvise comparse e voli di variopinti uccellini, riusciva (oh gioia!) ad atteggiarle in ineffabili sorrisi e fatui barlumi d'umana intelligenza. E a forza di riconoscersi e guardarsi nelle chiare beneficenti immagini donghiane, le povere infelici creature dalle rovinate meningi ripresero a poco a poco coraggio; e si persuasero che la vita può essere bella anche così, che anche così — con buona nutrizione, ordine, pulizia, belle giacchettine, ben colorite vesticciole, vaghi scialletti e ombrellini —, si può fare una buona figura nel mondo ed esser felici, e cantare, danzare, suonare la trombetta, fondare filodrammatiche, flirtare, promettersi in nozze, andare in villeggiatura ai monti o ai laghi. Così nacque, fra quelle meningi, come chi dicesse uno spirito di corpo, una dignità, uno «stile». Un giorno Lisetta, in vista d'acque e a piè di un «vegetale» (non faceva nè caldo nè freddo), s'indusse addirittura a spogliarsi. Eccola a questa Mostra col bruno testolone che interroga: anche così, nuda, c'è forse da ridire? Coraggio, Lisetta! Non c'è proprio niente da dire.

Insomma, noi vorremmo veder Donghi riscosso dall'evidente pigrizia in cui ristagna. Non credo che gli faccia un favore chi gli dà ancora lodi e consensi. Se l'umorismo di Donghi non si trova nelle diciture del catalogo, in quelle curiose designazioni locali: *Toscana, Liguria, Romagna, Roma,* apposte ai suoi platonici paesaggi, non saprei per ora dov'altro scovarlo.

Non c'è dunque da supporre che sia di questo genere l'ingenua commozione («ingenua»... non ingenua parola!) di cui ci confessammo ansiosi.

* * *

Ad essa ci portano, e con essa, naturalmente, a libertà d'ispirazione, al genuino momento poetico, alla sintesi etico-rappresentativa, o, se si vuole, al lirismo (tutte gravi e grosse parole di cui non inutilmente, come vedo, mi sono caricato, subito e primo, a proposito di questa Quadriennale); e un più mosso e spregiudicato ma tutt'altro che vacuo discorso pittorico, si lasciano più o meno andare, con Pirandello, i giovani diversissimi pittori Mafai, Paulucci, De Pisis. Ad essi pensavo, e a qualcun altro di cui diremo, notando nel primo articolo la confortevole presenza di giovani pittori che si avviano sicuri fuori delle nuove «leggi», e ai quali non occorre ripetere troppi richiami ed avvisi contro gli ultimi ingombri del problematicismo, dello schematismo, del sensualismo inerte, della stilizzata inattualità culturale, del malinteso metodico rigore.

DE PISIS FILIPPO — Interno di stalla guascona

E poichè sono ancora una volta tornato a questi termini — e qualcuno forse già pensa a una mia curiosa fissazione — mi par tempo di avvertire esplicitamente che proprio da quei pericoli mi pare minacciata l'opera di alcuni fra i più notevoli pittori di cui già dicemmo e diremo; e dunque rilevarli, discorrerne, insistervi, vuol dire interessarsi a uno degli aspetti più caratteristici (se non temessi di sembrare incoerente, o di calcare la mano, direi: meglio discriminanti) della nostra giovane pittura. E voglio anche avvertire che la mia insistente denuncia di quei pericolosi legami non fa capo a sua volta a un rifiuto dogmatico e prestabilito, a un piccolo codice normativo e intransigente che limiti e prescriva le vie della salute: tutte le vie possono condurre a bene; e tutti gli infiniti possibili problemi, posizioni, pretesti, metodi e schemi sono legittimi modi di ricerca, e già dischiusa testimonianza, talora, d'importanti novità dell'arte. Non sono, queste, fra le più diffuse certezze dell'attuale coscienza estetica? E dunque se m'adombro (l'immagine... equina dia compenso di gioia a chi la merita) e mi chiudo ai troppo evidenti schemi, problemi, metodi, ecc., non è perchè non ne intenda, ove occorra, quel valore di ricerca, di assaggio, di graduale scoperta, ecc.; ma per stimolare una più attiva coscienza di questa loro funzione «strumentale»; per il timore, non sempre ingiustificato, che qualche artista vi si compiaccia o tenda a stazionarvi, quasi fossero dei risultati; per l'impazienza, infine, — che vorrei sempre condividere con loro stessi — di vederli, questi giovani, risolvere e dominare quanto prima tutti i loro mezzi e strumenti.

Si corre sempre il rischio, in queste faccende, di fare un po' la parte delle mosche cocchiere.

* * *

Dovrei ora riprendere il filo del discorso a Mafai, a Paulucci, a De Pisis. Ma prima mi sia lecito far luogo al «caso» (come si accenna a voler stabilire...) di un originalissimo pittore «nato a Fojano della Chiana, nella provincia di Arezzo, trentacinque anni fa»: Ceracchini.

Pare fatto apposta, il Fojanese, per dare pascolo abbondante e salde apparenze alle speculazioni e ai calcoli di metrica compositiva; e dunque per ridurre assai vicino all'idrofobia chi, come me, non si ritrovi ad avere nè fiducia nè amore per quell'esatte operazioni. E invece io sto benissimo nella sua sala — e se vi fosse la giusta distanza dalle splendenti pareti, ci rimarrei in lunga ammirazione, convenientemente seduto.

E' una pittura insopportabile negli scarti; d'insostituibile, alto valore nell'opera riuscita. Una pittura patriarcale, in certo senso popolare (va benissimo!), densamente idillica ed emblematica; tutta ritmo di opere e giorni, sabato del villaggio, sera del dì di festa, tramonto della luna. Le parole che dissi scontento, possono qui fare ressa, e vantare tutte un appiglio: schematismo, purismo, intenzione celebrativa, ecc. (e non escludo lo stilismo culturale); ma nessuna vi regge. Il duro e delicato Gisberto (che razza di nome!) se le piglia tutte in un fascio le belle cose indicate da queste brutte parole, e le annienta nella veemente unità e necessità della visione.

La *Colomba* è una grande opera d'arte (scrivo con tranquilla riposata coscienza), un capolavoro. E chiede subito scusa per questa mia avventata presunzione a godere di un giudizio che i dubitosi avari contemporanei regalano volentieri alla felicità dei posteri.

GISBERTO CERACCHINI — La Famiglia del pastore

Non credo che sarebbe facile affollare ricordi e confronti di poesie che con pari potente unità di commozione e stile cantino la forza, la castità (bravo Ceracchini che ci ridà la gioia di poter ripetere, senza barare e senza arrossire, questa contaminatissima parola), lo snello impeto giovanile all'amore, le armoniche simpatie, i simboli, i felici incantamenti che la beatitudine del giovane amore scopre inventa e contempla nelle casuali apparenze del mondo. Tutta l'immagine è libera e frenata, contenuta egregiamente tra l'immediatezza romantica dell'ispirazione e il classico stile castigato. Ecco le testimonianze di un «metodo» che rende perchè non macina a vuoto; di una «disciplina» che ingrana e serve; di bravure e accorgimenti lineari, cromatici, prospettici, ecc., risolti in pienezza etico-rappresentativa. Ceracchini può mettere «in asse» proprio una colomba, e proprio su un fiume di leggendaria corrente; e tutto questo va bene per la necessità di vita poetica che gli determina e domina l'ordine figurativo.

Questo poeta non ingombro di troppa cultura e «civile» costume, sentite come imbrocca a dire di sè: «Stimo la pittura, oltre che un fatto morale, un'aspirazione religiosa, anzi sacra. E se dovessi dir tutto, mi piacerebbe dire che la pittura risolve in contemplazione l'architettura, la forma e la materia. E come l'arte sia per me coerenza e continuazione dell'uomo dentro l'universo, credo di esprimerlo con la pittura, di volerlo indicare con la fantasia che mi è proposta dalla pittura. Ho detto credo: questo è un verbo che mi risuona dentro come una parola di Dio».

Qualcosa di quei remoti e potenti succhi «italici» che dettero anima sulle stagliate acropoli a immagini e riti di severi sacerdozi rurali, temperato in accordi di gentilezza cristiana nativamente ripullula nelle tele di Ceracchini, si libera in getti di nuova incontenibile creatività.

Se ne sta sola questa pittura; assolutamente incomparabile e inclassificabile, nelle esposizioni della nostra arte vivente. E può essere giusto parlare del «caso» Ceracchini, ma senz'ombra di maliziosa menomazione (con tre o quattro «casi» di questa portata la nostra pittura starebbe in una botte di ferro), e nemmeno per imboscarvi la nostra scontrosa prudenza.

A leggere in certe pagine, parrebbe che lo «spiritualismo», di cui ci sentiamo a un tratto con così commovente urgenza invasati, la «religiosità» (cara vecchia conoscenza di manica larga!) e altri cinque doni, almeno, dello stesso santissimo genere — e provvidenziale —, si ritrovino esposti ad acerba rampogna dei nostri profani sentimenti, per nostra contrita venerazione e congiunto spianamento di vie salutari, in un'altra e assai diversa mostra. Io non ho veste nè sacramenti per benedire e «ordinare»; e non mi sogno di voler conferire o trasferire l'aureola dei sette doni. Ma come vorrei veder Ceracchini — che riconosce, da sincerissimo pittore qual'è, e confessa nella sua pittura (com'ha scritto) il suo credo religioso —; come vorrei vederlo sulle impalcature, la *Leggenda Aurea* o *Le vite dei Santi Padri* nella serena memoria, a dipingere le belle storie esemplari dell'amore e del timore di Dio, e dell'odio pel sozzo contaminatore.

Certi uomini di originaria potenza vengono su a proposito (forse perchè il proposito lo creano proprio loro per il fatto stesso che ci sono) quando è tempo di abbattere e rifare. Chi proprio cerchi qui dentro il mito di oggi e di domani potrebbe forse trovarlo in questa sala, davanti alla purezza (che non è purismo) dell'*Autoritratto*, dell'*Idillio* del *Pastore dormente* e della *Colomba*. Gente della storia travagliata e anelante, amiamo trasferire e onorare i nostri miti nella convinta immaginazione dei doveri e degli avventi futuri. Ceracchini, senza accampare in questo senso propositi o programmi, tutto e soltanto rivolto alla libera espressione del suo elementare e fervido mondo poetico, si ritrova a celebrare le ideali verità che il nostro tempo lavora.

PAOLUCCI ENRICO — Paesaggio

E chi meglio di lui potrebbe narrarci, intanto, a Littoria, a Sabaudia, la fatica e la gloria degli Umili?

(A questo punto gli estetici filugelli protenderanno il molle inebriato capino: «siamo dunque a tanto? si vorrebbe tornare nientemeno che all'arte sociale? All'armi! Piglialo, sfregialo, impiccalo, il nauseante cafone!». Pace, iperestetici filugelli! Non vi eccitate; nutritevi chetamente dei bei toni della foglia, e fate attenzione che non vi si spezzi quella preziosa bavetta in cui vi nasconderete!).

* * *

Al lirismo di Mario Mafai, di più scoperta modernità, ho già accennato; e per intenderci ora alla meglio su una prima determinazione potremmo parlare di un «lirismo luminista» (o, forse meglio, della luce), così evidentemente necessitato nell'originale sensibilità del pittore, da far pensare — e, s'intende, con tutt'altro accento e vibrazione — a Spadini e, più vicino, a Scipione.

Mafai («nato a Roma nel 1902») è uno dei pochissimi, fra giovani e vecchi, che sappia darci un quadro vivente, e cioè totalmente invaso e irradiato da quel potere di trasfigurazione cromatica che non riuscirebbe a reggere e vibrare su tutta la tela ove non fosse continuamente sostenuto da amorosa poetica commozione. Mafai inventa (egli direbbe «trova») una sua luce; e in essa e della sua stessa sostanza — modulandone, in sensibilissima gamma di toni e semitoni, addensamenti e rarefazioni — rigenera la realtà del mondo: cielo, terra, piante, cose, città, e le nudissime adolescenze ancora perplesse al primo sogno della coscienza, nello stupore di quella miracolosa nascita.

EMILIO SOBRERO — «Dormiente»

Un'ondulazione lievissima d'aliti luminosi pare che salga inesauribile dalla base del quadro a sostenere in ardore sottile la vita di queste creature: come se gli elementi di una «poetica» della luce si originassero e tornassero al fascino del fuoco.

E' a questo proposito che il ricordo di Scipione può dirci qualcosa sulla distinta congenialità dei due pittori. All'avvampata fantasia del compianto amico che adunava e trasfigurava i disfacimenti barocchi della Controriforma in un ossessionante riverbero di roghi, poteva bene accordarsi, su note diverse, l'aspirazione di Mafai a un più tenue ardore. I cieli tempestosi di tenebra e fuoco, d'epica risonanza, si attenuano in idillica, tenera — florida, anche — accensione; in febbrili fiammule di membra infantili, d'alberi, di case, di atteggiamenti mossi a levitare e ascendere come un fuoco elementare di leggerissima sostanza; di alcool, di etere, verrebbe detto, se il richiamo non fosse già troppo brutale.

C'è qualcosa di morboso (come si dice) in questa ispirazione. Ma meno, forse, di quanto sembri da quello che ho scritto. Per mio conto, in questa pittura che non è certo giunta a una fase definitiva, e di cui già sarebbe facile indicare almeno due momenti (quel più corposo realismo del *Nudo in riposo* — quasi pausa nell'ascendente ardore —; quella più risoluta sensualità e floridezza di certi paesaggi, e specialmente del *Foro Traiano* con la stupenda audacia della colonna che addensa in sua ricca materia gl'inebrianti richiami della tuberosa); per mio conto non vorrei vederli perduti quei modi un po' decadenti. Non è un inerte piacere dei sensi scoprire e seguire nel lieve tessuto delle membra acerbe la gracile armonia delle linfe e degli umori; appassionarsi con Mafai alle delicate fantasie e malattie, ai funebri lussi di spente corolle; godere *Dal Gianicolo* lo spettacolo dell'Urbe trasfigurata in un florido vivaio di quasi carnali tenerezze e turgori.

Ercole Maselli

MAFAI — Donna sdraiata

Il «Notturno» di Machaty a Praga

Il film «Notturno» di Gustavo Machaty, il regista reduce dai trionfi di Venezia, non ha deluso coloro che serbavano un buon ricordo delle belle fotografie di «Estasi», malgrado la lentezza di questo lavoro che ha conosciuto nei diversi paesi fortune tanto diverse: qui fischiato, là acclamato come un capolavoro. Con attori buoni ma non eccezionali, senza nessuna «stella», ed evitando le scene di facile effetto, Machaty è riuscito a darci con «Notturno» un film umano ed interessante che resterà certamente fra le sue cose migliori. Il regista ha saputo stavolta evitare certe volgarità che si notavano in «Erotikon», come pure ha evitato la soverchia letteratura e il vieto simbolismo che rendevano il soggetto di «Estasi» ingenuamente oscuro.

La trama del nuovo film, girato dalla «Slavia», non è eccessivamente originale: Carlo, un piccolo borghese, viene abbandonato dalla moglie, Maria, la quale fugge con Gordon, il miglior amico di famiglia, attratta dal miraggio della ricchezza e della vita mondana. A Carlo rimane, come solo affetto, Dreamy, il suo figlioletto, ma il ricordo della donna fuggita e il tormento non gli danno requie, tanto che in un momento di disperazione giunge a un passo dal suicidio. Lo salva, con la sua commovente innocenza, soltanto la presenza del figlio. Carlo è ridotto dalla miseria, nella quale è caduto per il tracollo delle sue forze morali e della sua volontà, ad accettare di far la parte della maschera di Menjou dinanzi ad un locale notturno. Intanto il figlio si ammala. Una notte, mentre Carlo va affannato in cerca di una farmacia, una donna, in lussuoso ed equivoco abito da sera, si rifugia nella sua casa per sottrarsi ad una razzia che sta compiendo la polizia nel sottostante appartamento di certa Madame Fleurette. Presso questa donna sono riunite molte ragazze, per scopi facili a comprendersi, e Nita, rifugiatasi al piano di sopra, vi si trovava soltanto da pochi giorni in seguito ad inganno.

Quando Carlo torna a casa trova Nita accanto al letto di Dreamy che, febbricitante, la chiama mamma.

L'epilogo non è nuovo in soggetti del genere. Nita rimarrà presso Carlo e quando Maria, presa dal rimorso, tornerà alla casa del marito, comprenderà di non avervi più alcun diritto e se ne andrà per sempre. Sarà poi uccisa da Gordon il quale si crede da lei tradito e denunciato alla polizia in seguito ad alcune sue imbrogliate vicende finanziarie.

N. A.

PRIMO CONTI — «Maternità» (1534)

Che cosa è la lingua cinese

日 月 山

sole — luna — montagna

Una lingua i cui nomi non hanno genere e caso, i cui aggettivi sono senza comparativo e superlativo, i cui verbi mancano di forme particolari per l'attivo ed il passivo, per i modi, i tempi, il numero e le persone, una lingua i cui segni grafici possono essere indifferentemente nomi, aggettivi, verbi, avverbi, ecc., questa è la lingua cinese.

In cinese scritto non vi è nessuna regola di grammatica nel senso occidentale della parola: la lingua cinese non possiede neppure l'equivalente della nostra parola «grammatica»; durante i trenta e più secoli di attività letteraria i maestri non insegnarono mai ai loro allievi a scrivere

右 左 十 矢 買 賣

Da sinistra a destra: **destra — sinistra — shih=10 — shih=freccia — mae=comprare — mae=vendere**

ed a comporre col metodo sintetico in uso fra noi, ma gli studiosi impararono interi volumi a memoria, formandosi così, secondo il proprio ingegno, uno stile personale.

I primi a voler costringere il cinese entro regole grammaticali furono gli stranieri e più precisamente gli anglosassoni, i quali per la loro ignoranza non capirono che di grammatica in cinese scritto non si poteva nè si può parlare. I grandi sinologi gesuiti del XVII e del XVIII secolo non tentarono mai una simile eresia, eppure i loro scritti in cinese, sono ancora oggi ammirati per la eleganza dello stile.

La sintassi che secondo molti sinologi potrebbe dare una certa base consistente, anche essa è relativa, e nemmeno la cosidetta «regola di po-

子 馬 魚

figlio — cavallo — pesce

sizione» dà una guida completamente sicura.

L'unico modo per comprendere il cinese è una pratica assidua ed uno studio costante. Non si può mai essere sicuri della interpretazione anche delle frasi più semplici, ed è divertente vedere i controsensi di sinologhi valenti nella traduzione di frasi che possono essere interpretate a prima vista da un principiante che per caso abbia imbroccato il senso giusto.

L'esattezza di una traduzione cinese non può essere provata: l'unica prova è, per i casi semplici, dire: tutti i cinesi intenderebbero così. Ma nei casi complicati i cinesi stessi possono stringersi nelle spalle, e, «per non perdere la faccia» dare una risposta vaga ed imprecisa.

La lingua parlata è invece tutt'altra cosa, e bastano in genere pochi mesi di studio o meglio di permanenza, specie nel nord della Cina, per acquistare i primi elementi indispensabili per una conversazione su soggetti comuni.

Le difficoltà cominceranno a sorgere quando si abborderà lo studio del linguaggio cerimonioso delle classi colte, dei differenti dialetti e delle loro varie pronuncie.

Per dare una idea del variare della pronuncia da provincia a provincia, diremo che il carattere «ren» (uomo) si pronuncia a Pechino «ren», a Canton «yen»; a Foochow «ing» o «nöng»; a Wenchow «zang», «nang» o «ngiang»; a Ningpo «nging»; le tribù Hakha del Fukien lo pronunciano «nying», e quelle del Kansu «in».

Dato quanto sopra non ci si meraviglia quando a Shanghai o negli altri porti della costa, s'incontrano dei

Trasformazioni del carattere chiün=principe attraverso tre millenni. N. 1 forma primitiva ideografica (un copricapo, due braccia, una bocca). N. 2, 3, 4, gli stessi elementi. N. 5, uno scriba trasforma il copricapo in due mani. N. 6 uno scriba pigro sopprime alcuni tratti (III secolo avanti Cristo). N. 10 carattere odierno. N. 11, 12, 13 e 14 corsivi. (Wieger).

cinesi che conversano fra loro in inglese o in russo non potendosi comprendere nei rispettivi dialetti, o che, armati di carta e di pennello scrivono quanto si vogliono dire.

La cosidetta «prima assemblea nazionale» che nel 1911 riunì i rappresentanti di tutte le provincie cinesi, «delle cinque razze», per servirci della espressione locale (cinese, mancese, mongola, tibetana e musulmana) era la vera ed esatta riproduzione moderna della torre di Babele.

All'epoca dell'impero era più facile intendersi. I dignitari ed i letterati si facevano un dovere di parlare il mandarino, e l'imperatore in persona si occupava dell'esattezza della pronuncia; ma fino a poco tempo fa, «abolito il dispotismo» anche il parlar corretto ha seguito le sorti delle altre cose di cui la Cina poteva esser fiera, e solo da poco è stata riconosciuta la necessità di una «Associazione per la unificazione della pronuncia dei caratteri», associazione che ha creato dei segni fonetici, fatti incidere dischi, pubblicare libri, compiendo un lavoro veramente proficuo in brevissimo tempo.

* * *

Un italiano può comprendere benissimo un inglese che parli italiano con intonazione inglese; non è così per un cinese che senta parlare la propria lingua senza la giusta intonazione.

Se ogni parola non è pronunciata con il tono corretto, non si può sperare di essere in nessun modo compresi. Uno dei più forti intoppi nello studio della lingua cinese parlata è appunto quello dei toni.

Se pronunziate una parola in tono sbagliato, il vostro interlocutore o non capirà, o intenderà tutt'altra cosa. Se per esempio direte ching *=* *verde, egli potrà comprendere* ching *=* *pozzo; se direte al vostro servo di comprare qualche cosa e pronuncerete* mae *in tono sbagliato, egli comprenderà di dover vendere qualche cosa, e vi chiederà quale. Se accennate ad una certa direzione, per errore di tono,* nan, *sud, diventerà* nan *uomo; e se in falso tono direte* shih *dieci, si potrà credere che parliate di frecce.*

* * *

Una piccola digressione dal nostro argomento. Se nelle vostre passeggiate nelle città cinesi o nei quartieri cinesi di quelle occidentalizzate, sentirete provenire da qualche casa un fracasso infernale e vi informate di che si tratta, apprenderete con meraviglia che la rumorosissima casa è una scuola. Con un po' di attenzione distinguerete le fresche voci dei bimbi che gridano o cantano in tutti i possibili toni, senza che possiate afferrare una sola parola.

Nelle scuole indigene, secondo la tradizione, tutti gli allievi cantano o gridano la lezione del giorno, ogni piccolo per proprio conto, producendo un frastuono ed una cacofonia asprissima alle orecchie europee. In una scuola cinese il silenzio è accolto come da noi il chiasso degli scolari, e lo sguardo severo del maestro che da noi fa tacere i piccoli, in Cina li fa gridare a più non posso.

* * *

In cinese come abbiamo detto, non esiste alfabeto, ogni carattere rappresenta una idea. I suoni di questi caratteri sono monosillabici ed il numero dei monosillabi che l'organo vocale può produrre è limitato.

In Cina va da 400 a 600, mentre i caratteri di uso comune sono circa cinquemila; ogni suono indica quindi in media circa dieci caratteri e perciò è impossibile ai cinesi comprendere dalla sola pronuncia quale è il carattere cui il suono si riferisce.

Così il carattere kung, *lavoro, differisce nello scritto da* kung, *giusto;*

木 本 東 林 旦
人 傘 坐 上 下
南 男 青 井 中

Da sinistra a destra: **albero, legno — radice — oriente (sole fra alberi) — foresta — mattino (sole sull'orizzonte)**
Da sinistra a destra: **uomo — ombrello — sedere — sopra — sotto**
Da sinistra a destra: **nan=sud — nan=uomo — ching=verde — ching=pozzo — centro**

da kung, *merito; da* kung, *possedere; per poterli distinguere, in lingua parlata, si dirà rispettivamente:* kung cheng; kung tao; kung lao; kung chieh. *Da ciò si vede che in lingua parlata esiste un rudimentale polisillabismo.*

Una regola che può servire a caratterizzare la mentalità cinese, è quella che fa precedere sempre la espressione della causa a quella dell'effetto; onde si dirà: «Poichè pioveva rientrai» e non «rientrai poichè pioveva». Il soggetto precede sempre il verbo, la cosa posseduta il possessore. Si dirà «della casa il padrone» e non «il padrone della casa»; l'aggettivo qualificativo precede sempre il sostantivo: si dice «fedele cane» e non «cane fedele».

Un'altra particolarità curiosa del cinese sono i determinativi. *In italiano noi diciamo: «un mazzo di carte», «una bottiglia di inchiostro», «un pezzo di musica». In cinese ogni cosa è preceduta da parole specifiche analoghe a queste: mazzo, bottiglia, pezzo. Nell'uso corrente ve ne sono una trentina. Così, per esempio, si dice: «una coda di pesce» per un pesce; «due rami di cane» per due cani; «tre individui cavalli» per tre cavalli; «cinque bocche di cassa» per cinque casse; «un onorevole cannone», per un cannone. I cannoni in Cina sono un po' trascendenti ed a capo d'anno ufficiali e soldati fanno loro dei sacrifici propiziatori.*

Ma se noi ci meravigliamo del meccanismo della loro lingua, i cinesi trovano altrettanto strane e bizzarre le nostre regole grammaticali, che essi qualificano per arbitrarie ed illogiche. Un mio amico cinese che voleva apprendere la nostra lingua mi faceva osservare: «Che importa che diciate «cinque uccelli» o «cinque uccello»; «tre vacche» o «tre vacca» se il numero indica chiaramente che il sostantivo è inteso nel senso plurale?».

* * *

Lo studio del cinese presenta un'interesse affascinante nella ricerca della origine dei simboli scritti; questa ricerca ci permette di penetrare i misteri delle prime manifestazioni dell'intelletto umano, ed i suoi sforzi per rappresentare il pensiero sotto forma visibile.

Con molta disinvoltura i cinesi precisano l'origine della loro scrittura. Essa sarebbe stata inventata da Fu-hi e da Ts'ang chieh *verso il 3000 prima di Cristo. Che i due non fossero contemporanei è una questione che imbarazza ben poco i cinesi.*

arco — pioggia

La scrittura cinese, come tutte le altre, ha una origine pittorica, ed i primi saggi si notano su alcuni vasi che risalirebbero al 1500 a. C.

Le prime iscrizioni in cui i simboli pittorici mostrano un principio di costruzione logica risalgono, sempre secondo gli archeologi cinesi, al 1300 avanti Cristo.

Nell'800 a. C. il Grande Astrologo fu in grado di compilare una lista dei caratteri esistenti, fissandone la forma definitiva; una seconda revisione fu fatta verso il 200 a. C. ed allora fu fissata la grafia odierna.

La lista del 2. secolo comprendeva 3300 caratteri; la sua settima edizione fatta verso il principio della era cristiana 7380; il Dizionario Imperiale del 1716, 40919. Di questi 4000 sono di uso comune; 2000 termini tecnici o poco usati, 34000 fossili di nessun uso o utilità che quasi nessuno conosce a prima vista e di cui nessuno si serve.

Per il suo carattere ideografico la scrittura cinese rassomiglia ai geroglifici egiziani. Originariamente ogni carattere era uno schizzo grossolano di un oggetto, poi i «pictogrammi» si sono stilizzati. Ogni carattere rappresenta una idea e non una parola, che da noi necessariamente vuol dire una parte del discorso.

Dall'analisi dei caratteri possiamo trarre strane rivelazioni sul modo cinese di pensare. Così se per noi può esser logico che il carattere sole *unito al carattere* luna *significhi* luce, brillante, *quali orizzonti lascia intravedere il fatto che il carattere* maiale *sotto il carattere* tetto, *significhi* famiglia; *tre caratteri* donna *uniti assieme rappresentino* dissolutezza, confusione; *o il carattere* perla *unito al carattere* soldato *significhi* brigante.

* * *

Gli studiosi cinesi nel tracciare la evoluzione dei caratteri, la dividono in sei stadii:

1. *Caratteri pittorici;*
2. *Caratteri indicativi;*
3. *Caratteri composti;*
4. *Caratteri inversi;*
5. *Caratteri fonetici;*
6. *Caratteri metaforici.*

I caratteri pittorici sono quelli nei quali primitivamente si riproduceva la forma dell'oggetto. Gli indicativi indicano la posizione o la reciproca relazione come sopra, sotto, centro. I composti esprimono oggetti più complicati: per esempio due alberi significano foresta; due uomini sul terreno, star seduti; il sole tra gli alberi, oriente; il sole sull'orizzonte, il mattino.

I caratteri inversi rappresentano due opposti sensi come destra e sinistra; i fonetici servono ad indicare solo il suono del carattere; mentre i metaforici sono estensione di significato di caratteri semplici; così un cuore rappresenta lo spirito, l'intelligenza; la mano, un operaio, l'artigiano, e così via.

La calligrafia fa parte del bagaglio culturale di ogni cinese, ed è anzi considerata come una delle arti belle. Lunghi rotoli di carta o di seta, con iscrizioni augurali o poemi sono scambiati spesso fra amici ed ornano gli appartamenti; ventagli ricoperti di poesie si inviano come doni; grossi bambù, divisi a metà laccati e poi arabescati da calligrafi di valore decorano le colonne delle case ricche; i negozi fanno a gara per possedere le più belle insegne, e dapertutto si notano iscrizioni in tutti gli stili e colori.

Gli stili di calligrafia più importanti sono: il ko-ten, *che è il più antico, inventato secondo la leggenda da Fu-hi; il* ch'uan *che è una scrittura composta di tratti rigidi e sottili usata dal tempo di Confucio (circa il VI secolo a. C.) fino alla dinastia Hau (II secolo a. C.) e che si usa ancora oggi per i suggelli che in Cina tengono luogo delle firme; il* li, *che si usa nelle prefazioni dei libri e che è detto stile degli uffici; il* tsao *che è una specie di stenografia difficilissimo a leggersi.*

I cinesi scrivono i loro caratteri col pennello, allineandoli dall'alto in basso e da destra a sinistra. L'ultima pagina di un nostro libro corrisponde al loro frontespizio.

Presso questo popolo, che manca totalmente di analfabeti, è tale il culto per tutto ciò che è scritto, che esistono delle associazioni che pagano speciali incaricati i quali muniti di un paniere con la scritta: «Rispettate i caratteri» raccolgono diligentemente ogni pezzo di carta scritta, per non fare andare fra i rifiuti «i più bei gioielli che vanti il cielo e la terra» come i cinesi chiamano i loro caratteri.

Ma a voler parlare delle associazioni esistenti in Cina, da quella dei mendicanti a quella dei ladri; da quella degli spettacoli teatrali a quella per proteggersi dai pompieri, sarebbero necessari dei volumi.

Del resto queste sono delle altre storie.

Adriano S. Carbone

La celebre frase lamaista: «Oh! Il gioiello nel loto amen!» in caratteri sanscrittici nella transliterazione cinese

Nei prossimi numeri:

Una novella di
ARMANDO GHELARDINI
La seconda pagina di
VITA SOCIALE
Un'altra pagina speciale:
SPORT E INTELLIGENZA

Specchio della vera penitenza

Ogni volta che vengono organizzate delle rappresentazioni classiche, si torna a discutere sulla vitalità del teatro antico; e, se furono tragedie, si brontola che oggi è tempo di commedie e ch'è meglio dare Aristofane o Terenzio; se invece furono opere di autori comici, sembra allora che la causa della fredda accoglienza sia stata la traduzione, e si sostiene la necessità di aggiornare i classici con adattamenti, oltrechè con fresche traduzioni.

Nessuno vuole dichiarare brutalmente che il teatro antico è morto per la rappresentazione innanzi a un pubblico normale. *Esso può piacere a gente come noi; ma cosa conta?*

Nel caso dei templi di Pesto o di Agrigento, sontuosi monumenti d'ispirazione religiosa, non è chi non abbia rilevato il maltusianismo dell'inscenare avanti alla loro solennità ieratica degli intermezzi d'intonazione realista, ispirati alla vita d'ogni giorno e alle sue piccole miserie!

Ma gli archeologi — ordinatori di queste giornate teatrali — dopo avere adattato a guisa di teatro gli spazi avanti a quei templi, spiegano la composizione del programma dicendo d'aver voluto soltanto evocare un po' dell'arte greca.

E la spiegazione ci può anche convincere. Ma gli è che, quando noi stessi parliamo di morte del classico, *pensiamo naturalmente alle platee popolari: non intendiamo certo escludere la possibilità di convenire un pubblico preavvertito, vera platea iniziatica, come quelle formate dalle università americane per i loro teatri sperimentali.*

Una metà degli spettatori di simili adunate appartiene appunto ai detestati «intellettuali» che possono interessarsi profondamente a un genere di rappresentazione. Chi è dalla partita si diverte tanto al buono che al cattivo.

Ma non diciamo che quelle sono cose destinate al popolo!

* * *

Che poeta quell'Ettore Romagnoli! Dal tempo che non può più guadagnare pingui bottini di Siracusa, s'è messo a fare... il lirico.

Quando il professore traduce in romanesco Lisistrata *io mi levo il cappello; ma se crea i* Misteri di Persefone *o* le Metempsicosi musicali *allora si è uno spasso accademico!*

Ora guardate come fa Sua Eccellenza quando vien tentato da qualche puttanella. E' stupendo!

«La notte sopra Roma alita azzurra;
ma un livido baglior solo qui lascia
filtrar fra tetto e tetto: algida amba- [scia
m'opprime: io fuggo; e questa è la [Suburra.
Discinta nella sua gialla gamurra,
dal fòrnisce m'adesca una bagascia:
dalla papìna un lezzo acre mi fascia;
dal trivio mi schernisce ebro uno [scurra.
Fuggo: chè dietro a me suona una [pèsta,
m'incalza a morte. Esita, langue, [muore.
Io spero: dei miei passi un'eco è [questa?
E anch'io sosto; e m'invade un oblio [molle.
Ma improvvisa risorge; e un nuovo [orrore
m'empie; e riprendo la mia corsa [folle».

Corri, corri, ch'è meglio! Laggiù in fondo c'è il Bosco Parrasio.

* * *

Ogni tanto qualcuno si scaglia contro il regista e contro le teorie della messinscena: costui sostiene che il teatro va fatto così e così, richiama i greci, i romani, il medioevo o il seicento, e trova, beninteso, le sue brave ragioni.

Ma ogni tanto qualcun'altro discute sui poteri della regia; se il direttore debba far questo, o se sarebbe meglio facesse quell'altro, e se in ogni caso debba rispettare l'autore o possa agire in libertà.

Invariabilmente si discute per chilometri di carta. Questi convegni accademici stampano montagne di fesserie; ma in queste un lato consolante c'è pure: ognuno se ne torna a casa fiero e trionfante delle cose che ha reso di pubblica ragione. Alle vagnele!

Nessuno sospetta, che il direttore che si rispetta, quando mette in scena un lavoro, fa il cavolo del comodo suo, fregandosene della critica degli spettatori e degli scocciatori.

* * *

Ci sono regìsti e scenografi in Italia che hanno già lavorato molto: contano parecchi anni di attività, si potrebbe fare una esposizione grafica e parlata delle loro opere, assai più interessante di quelle cucinate per mestiere dai soliti stranieri.

Io dovrò organizzare una serie di mostre personali di registi, con illustrazione del loro lavoro passato. Così quei cari scetticoni che diffidano dei valori nazionali e, in camicie nera, distintivo, saluto romano e molti alalà salutano, alla stazione, l'arrivo dei maghi stranieri chiamati da loro stessi, si convinceranno d'essere i soliti carognoni passati, presenti e futuri della bella Italia, dove al solito nemo può essere profeta se non a suon di manganello e scaracchi in faccia ai fetenti di turno.

Bragaglia

Amarezze e speranze dei musicisti

(Continuazione della 1.a pagina)

Perfettamente — conferma l'on. Lualdi — I teatri sovvenzionati devono assolvere anche il compito di educare il gusto del pubblico ad una più intelligente comprensione della personalità dei nuovi artisti, e di mantenere vivo, sempre vivo, il laboratorio del glorioso melodramma italiano, rinnovando costantemente i cartelloni, non cristallizzando tradizioni e mentalità che, in ultima analisi, portano all'inaridimento delle sorgenti della creazione artistica.

— E' una nostra vecchia idea

ADRIANO LUALDI

che i teatri d'opera, i quali usufruiscono di privilegi fiscali e di larghe sovvenzioni di enti pubblici, funzionino come altrettante esposizioni permanenti di musica melodrammatica. In questa mostra deve, con una equa distribuzione proporzionale, figurare la parte retrospettiva e la parte contemporanea. Tutto ciò servirebbe all'arte, alla cultura ed alla cassetta. Anzi, bisognerebbe del passato eseguire soltanto i capolavori, veri pilastri monumentail sui quali poggia tutto l'edificio del melodramma italiano. Superbo edificio. E poichè i capolavori non sono pochi, non ci sarebbe nemmeno pericolo di cadere nella monotonia. Poi il nuovo, tutto il nuovo, sempre il nuovo. Il pubblico ne sarebbe arcicontento.

— L'ideale — annuisce il nostro illustre interlocutore —. L'ideale sposato al pratico. Non c'è alcun conflitto di interessi fra le esigenze dell'arte e della cultura e quelle del pubblico che paga le spese, sia come spettatore che come contribuente.

— Ha conosciuto all'estero molte opere di moderni compositori veramente apprezzabili?

— Non molte. Sei o sette meriterebbero di essere conosciute anche in Italia, e non c'è ragione di farle arrivare qui dieci o venti anni dopo che sono state composte. Ma, in compenso, noi ne potremmo esportare per lo meno una quindicina di modernissime. L'ultimo dei nostri operisti può degnamente figurare accanto al primo dei moderni operisti stranieri. Lo possiamo affermare con legittimo orgoglio: noi musicisti italiani il melodramma lo abbiamo nel sangue. E' una gloriosa eredità che i più robusti nostri compositori possono non solo conservare, ma arricchire. Ecco come l'incoraggiamento alla fecondità, all'assiduità al lavoro, dei nostri musicisti diventa un problema di politica artistica, nel suo duplice aspetto di produzione e di espansione. Un problema che interessa alla Nazione ed allo Stato italiano, nella sua sintesi spirituale di Regime fascista.

— Non crede che lo Stato corporativo gioverà a tradurre in pratica i suoi ed i nostri ideali artistici?

— Lo credo fermamente. I nostri sforzi tendono a questo. Non è facile superare di colpo posizioni antiche e se anche spiritualmente superate, ancora abbarbicate con le radici al sottosuolo dell'industria teatrale. Il Duce conosce questi problemi e ci aiuterà a risolverli.

— Quel che si dice per il teatro non si può ripetere per i concerti orchestrali, che vedremo gradatamente diffondersi ed affermarsi con istituzioni stabili nelle principali città d'Italia?

— Il problema è identico — afferma l'on. Lualdi —. E' un solo problema. Anzi per i concerti orchestrali è più urgente perchè di più facile soluzione. Noi oggi possediamo un patrimonio cospicuo di musica sinfonica e da camera, per il quale hanno lavorato con fede, con lena e con molto valore i compositori della generazione nuova, e che possiamo purtroppo ormai chiamare dei cinquantenni, ma che il nostro pubblico conosce poco, frammentariamente, saltuariamente.

— Per colpa dei nostri direttori d'orchestra.

— Per colpa.... Non voglio essere perentorio nella attribuzione delle responsabilità. Ma i direttori d'orchestra, i più celebri, i più ammirati, c'entrano, e non per poco.

— E' nostra opinione che fra i direttori d'orchestra persista una certa arretrata mentalità, per cui essi prediligono il virtuosismo personale piuttosto che il compito di far conoscere sempre nuove musiche (nuove anche se antiche). I programmi, tranne qualche variante, sono sempre gli stessi. Ripetuti fino...

— Non alla noia — Interrompe scherzosamente l'on. Lualdi — perchè quando la musica è bella non annoia mai; ma, senza dubbio, fino ai limiti estremi di ogni buon criterio culturale. Mi sembra che col dirigere la Quinta Sinfonia sia sempre più facile conquistarsi un buon successo di pubblico, che col dirigere una composizione sconosciuta. Ebbene, i nostri direttori, che quando sono bravi sono veramente bravi e geniali, dovrebbero esercitare la loro profeessione con un po' più di sacrificio personale.

— Infatti, noi pubblico, abbiamo una conoscenza troppo sommaria e frammentaria dei nostri maggiori compositori, i quali lavorano da venti, trent'anni e sembrano sempre alle prime armi.

— Certamente. Non può essere altrimenti finchè non si cambierà sistema. Noi che abbiamo già superato da un pezzo l'esame di maturità di compositori, dobbiamo affrontare sempre un nuovo esame, come se ci presentassimo per la prima volta al giudizio degli ascoltatori. Il pubblico sente eseguire le nostre nuove musiche a distanza di anni e di decenni, e per lui siamo sempre nuovi.

— Queste sue affermazioni sono di un diffuso e profondo stato d'animo. A nome del pubblico ansioso di conoscere organicamente i nostri più valorosi musicisiti formuliamo l'augurio che i suoi rilievi rientrino nelle linee di una dinamica e pratica politica artistica corporativa.

— Così deve essere — ha concluso l'on. Lualdi con intima convinzione —. Da una concorde, leale e disinteressata cooperazione di idee e di propositi dovranno rifiorire le speranze e le conquiste della musica italiana del Novecento.

Nel gradire i nostri più vivi ringraziamenti per ciò che ci aveva detto col cuore e con la mente elevati, il maestro Lualdi ha voluto formulare anche i suoi più fervidi auguri per l'avvenire dell'*Italia Letteraria* rinnovata, che vuol testimoniare delle giuste nozze fra l'*humanitas* e le lettere.

Alfredo De Donno

FILMCRAFT

(Continuazione della IV pagina)

Nel «Pre-Scenario Stage», Brunel comincia col dare dei facili consigli ad un immaginario novizio che sta per attendere ad un film. Ne stralcio qualcuno: «Prima di tutto, lasciatemi inserire qui un largo, comprensivo ed enfatico «non». Non siate troppo ambizioso; non v'imbarcate in qualcosa che non siete sicuro di poter fare dignitosamente; evitate i soggetti spettacolari — che servono solo a mettere in campo le vostre deficienze —; più il vostro soggetto è semplice, e maggiori saranno per voi le opportunità di spiegare e di mettere in atto la vostra arte, la vostra abilità e la vostra fantasia. Non siate legato alle ridicole convenzioni dei professionisti...».

In un secondo tempo è facile trovare delle idee poste in campo meno direttamente, e perciò più interessanti. «Bisogna partire col film sulla carta e nella testa». «Fra le tre fasi della creazione del film — scenario, ripresa e montaggio — io son quasi tentato a definire la ripresa come la meno importante». Non sono affermazioni eccezionali, o almeno non del tutto sorprendenti: ma rivelano la serena esperienza dell'autore).

Infine, egli esamina con acuta scioltezza tutto l'esaminabile; dà esempi semplicissimi e, a parte conchiusa, si trova che il lavoro è perfettamente disposto, e che assolutamente non è possibile trovare dei vuoti o delle sproporzioni.

Nella seconda parte («Production») spicca il criterio esposto da Brunel per la distribuzione e l'attribuzione delle mansioni, di calibrato equilibrio. Tutti i problemi inerenti alla produzione sono affrontati con agile prontezza. Per il direttore di poca esperienza ci sono anche dei consigli che mi sembrano molto utili (come manovrare le masse, come guidare gli attori).

La terza parte («Editing», cioè «Montaggio»), è occupata dalla descrizione dei varii metodi, dai diversi quesiti che si presentano all'«editor», infine da non peregrine conclusioni. Qui forse ci sono delle pecche, ampiamente riscattate, del resto, dall'appendice.

Ecco infine i titoli degli articoli contenuti nell'appendice, che è la più interessante parte del libro, senza intenzione d'offesa per l'autore: qui brillano i suoi meriti di compilatore, dopo tutto. Ian Dalrymple, supervisore per il montaggio alla Gaumont-British e alla Gainsborough, in «Commercial Cutting» descrive assai bene l'attrezzamento per il montaggio di uno studio moderno. «Costing Production» di Sergei Nolbandov, uno scenarista russo, è evidente e chiaro. «Creation» di Ivor Montagu, che Brunel definisce il miglior direttore inglese (suo capolavoro: «Bluebottles»), è acuto ed esauriente. «Film Writing», dovuto allo scenarista Mac Phail, è finissimo. Ed ecco gli altri: «L'illuminazione e la sua applicazione» di Henry Harris, il più celebre «cameraman» inglese; «Nota sulla direzione artistica (scenografia)» dell'architetto ed ex-operatore e direttore Frank Wells; «Nota sulla direzione» di John Orton; «Amministrazione della produzione» di T. Lionel Rich; «La pratica del montaggio» di Michael Kankinson; «Dialogo cinematografico» di Milton Beaufoy; «Il montaggio del passo-ridotto» di Reginald Beck; «L'aiuto-direttore» di Roy Lockwood.

Mi sembra che gli enunciati bastino; ed anche facile ed ovvia la conclusione. Libro forse di lusso, nel senso che non indispensabile, ma ricco di cose.

g. pu.

Un milionario al Paese dei Sovieti

Romanzo di ILF e PETROF

(Settima puntata)

— Avete fortuna — disse Ostap al suo compagno — siete testimonio di un avvenimento sensazionale: Ostap Binder segue una pista fresca. Imparate a dominarvi! Panikovsky, piccolo criminale di seconda categoria, avrebbe semplicemente scritto a Koreiko: «Mettete seicento rubli sotto una pietra, nel cortile, altrimenti avrete dell'noie» e più in basso avrebbe disegnato una croce, una testa da morto ed una candela. Io invece, è una settimana che siamo a Tchernomorsk, ed è soltanto oggi per la prima volta che ho preso un appuntamento con il mio cliente. Ah! Ecco la contabilità.

Essi entrarono in una stanza piena di visitatori e di brusio. Balaganov trascinò Binder verso un angolo dove dietro una balaustrata gialla erano seduti ai loro posti rispettivi Tchévajevsky, Koreiko, Kouschkouschkind e Dreyfus. Balaganov stava per alzare il braccio ed indicare Koreiko, ma il grande stratega gli mormorò all'orecchio con tono irritato:

— Ci manca che vogliate anche gridare: «Ecco il milionario». Ricordatevi che ci vuole calma, del resto saprò io [illegible] da me stesso chi è dei quattro.

Ostap si mise a riflettere. La ragazza non [illegible], dunque ne restano tre. Quel tipo dal viso rosso e dagli occhi bianchi; quel vecchio dagli occhiali di metallo e quel signore grasso, che fa pensare ad un cane da guardia ben pasciuto. Il vecchio lo escludo subito, non possiede altri valori eccettuata la bambagia di cui riempie le orecchie. Restano due persone: il cane da guardia ed il giovanotto dagli occhi bianchi. Quale di quei due è Koreiko? Bisogna riflettere.

Stirando il collo Ostap si mise a confrontare i candidati. La sua testa oscillava con rapidità come se assistendo ad una partita di tennis, seguisse il volo di ogni palla.

Sapete, meccanico — disse alla fine — quel cane da guardia ben pasciuto rassomiglia più a un milionario clandestino che non quell'uomo dagli occhi bianchi. Io attiro la vostra attenzione sullo splendore inquietante che brilla nei suoi occhi. E' con grande stento che resta al suo posto, egli arde d'impazienza, vorrebbe andarsene immediatamente a casa sua per poter immergere le zampe nel suo denaro, è lui che fa la collezione di carati e dollari. Non vedete in quel grugno la combinazione demoniaca di tre volti: quello di Shylock, del Cavaliere avaro e di Arpagone! Invece quell'individuo dagli occhi bianchi, è un essere meschino, un piccolo topo sovietico. Tutta la sua fortuna ammonterà a dodici rubli depositati alla Cassa di risparmio. Il limite dei suoi sogni è di potersi comprare un soprabito dal collo di pelle di vitello. No, non è lui Koreiko, egli è il topo che...

Ma in quel momento il brillante discorso del grande stratega fu interrotto da una voce imperiosa che si alzò dal fondo dell'Ufficio di contabilità, una voce che apparteneva sicuramente ad un uomo che aveva il diritto di parlare forte:

— Compagno Koreiko, dove sono i bordereaux della somma che ci deve il Comounotdel? Il compagno Polikhaov li reclama d'urgenza.

Ostap toccò col piede Balaganov. Ma l'uomo dalla faccia di cane da guardia continuò a scrivere tranquillamente ed il suo viso, che riuniva la fisonomia di Shylock, del Cavaliere avaro e di Arpagone, non si mosse.

Mentre il giovanotto biondo dal viso rosso e dagli occhi bianchi, quella nullità, quel piccolo topo sovietico che non sognava altro che potersi comprare un soprabito dal collo di pelle di vitello, spiegò un'attività straordinaria. Aprendo con rumore i cassetti della sua scrivania prese degli incartamenti e corse all'appello.

Il grande stratega disse: «Oh!» e guardò Balaganov con occhi severi, ma Balaganov non aveva ancora imparato a dominarsi e si mise a ridere.

— Vedo bene — disse Ostap dopo aver riflettuto qualche istante, — quello lì non ci porterà mai il suo denaro in un vassoio! Eppure, se lo insisto... L'oggetto è degno di stima. Ora, presto, andiamo a prendere un po' d'aria! Un'idea luminosa è nata nel mio cervello. Questa sera, con lo aiuto di Dio, tenteremo per la prima volta di commuovere la testa di Koreiko, e quest'onore toccherà a voi Balaganov.

CAPITOLO X

Omero, Milton e Panikovsky

La consegna era semplice:

1) Incontrare come per caso il cittadino Koreiko per istrada;

2) Non bastonarlo e, per principio, non adoperare la forza fisica sotto qualsiasi forma;

3) Impadronirsi di tutto quello che le tasche di detto cittadino avessero contenuto;

4) Avvertire l'organizzatore quando tutto questo fosse stato eseguito.

Malgrado la semplicità dell'incarico, così chiaro e così preciso, Balaganov e Panikovsky si misero a discuterlo con accanimento.

Panikovsky, che a causa del caldo aveva sostituito il suo pesante camiciotto da pompiere con una camicia di tela, aveva un aspetto molto sdegnoso. Era fiero dell'incarico ricevuto.

— No — egli diceva — derubarlo soltanto.

— No — obiettava Balaganov che era egualmente fiero dell'incarico datogli dal grande stratega — bisogna spogliarlo di tutto.

— Voi siete un essere spregevole e miserabile — dichiarò Panikovsky guardando con disgusto il suo interlocutore.

— E voi un buono a nulla! — rispose Balaganov. — Adesso sono io il capo!

— Voi siete il capo?

— Sì, l'incarico è stato dato a me!

— A voi?

— A me!

— A te?

— E a chi allora, a te forse?

Il discorso prendeva una piega che non aveva più nulla a che fare con l'incarico ricevuto. I due scrocconi si riscaldarono a tal punto che incominciarono a darsi delle spinte col palmo della mano mentre dicevano: «E tu chi sei dunque?».

Si sa che generalmente questo è il preludio di una rissa, la quale però non ebbe luogo. Quando il momento di dare il primo schiaffo era arrivato, Panikovsky abbassò la mano e acconsentì a considerare Balaganov come suo capo. Egli si ricordò di avere preso spesso da signori individui in nome di intere collettività e tale ricordo non era piacevole.

Dopo essersi impadronito del potere Balaganov si raddolcì.

— Ma perchè non spogliarlo di tutto? — disse con meno insistenza. — E' difficile forse? Koreiko la sera ritorna a casa sua. La via non è rischiarata. Io l'afferro dalla parte sinistra, voi dalla destra. Io lo spingo a sinistra, voi a destra. Quell'idiota si ferma e mi dirà: «Delinquente!»: allora io gli domando: «Chi è un delinquente?» e voi gli domanderete: «Chi è un delinquente?». Voi lo terrete fermo dalla parte destra ed in quel momento gli darò un pugno sulla faccia. Ma il fatto è che non dobbiamo picchiarlo.

— Tutta la difficoltà sta lì: non dobbiamo malmenarlo!

Ma Panikovsky si limitò a rispondere. Prese dalla mano di Balaganov uno di quei bastoni che servono ai turisti e disegnando una linea diritta sulla sabbia disse:

— Guardate! Prima cosa da fare è attendere la sera. Secondo... — e Panikovsky disegnò una seconda linea nella sabbia, — seconda, può as[illegible] che oggi egli non uscirà per i[illegible]sere...

Avendo unito le due linee con una terza, in modo che sulla sabbia apparve qualche cosa che rassomigliava ad un triangolo, Panikovsky concluse:

Dammi un milione, dammi un milione!

— Chissà? Può essere che egli esca in compagnia di parecchie persone. Qual'è la vostra opinione?

Balaganov guardò con rispetto il triangolo. Le ragioni enunciate da Panikovsky non l'avevano tanto convinto, ma in quel triangolo sentiva una disperazione così autentica che incominciò ad esitare. Allora Panikovsky si decise.

— Andate a Kiev, disse improvvisamente. Voi saprete allora che io ho ragione. Andate senza fallo a Kiev. Kiev.

— Perchè a Kiev? — mormorò Balaganov.

— Andate in quella città e domandate quello che Panikovsky faceva prima della rivoluzione. Domandatelo.

— Perchè mi seccate? — domandò Balaganov con aria annoiata.

— Domandate, vi dico. Andate e domandate! Vi risponderanno che prima della rivoluzione Panikovsky era cieco. Credete forse che sarei diventato uno dei figli del tenente Schmidt se non fosse scoppiata la rivoluzione? Allora io ero un uomo ricco. Avevo una famiglia ed un samovar sulla mia tavola. Con che vivevo! Con i miei occhiali bleu ed il mio bastone.

Egli tirò fuori dalla sua tasca un astuccio di cartone e mostrò a Balaganov i suoi occhiali bleu.

— Grazie a questi occhiali ho potuto vivere per parecchi anni. Con questi occhiali sugli occhi, con il mio bastone da cieco, uscivo nella Krestchatik, la più importante di Kiev, e quando trovavo un passante ben vestito lo pregavo di aiutarmi ad attraversare la strada. Costui mi prendeva per il braccio e mi conduceva. Arrivato al lato opposto della strada il buon uomo era già alleggerito del suo portafoglio e del suo orologio, se ne aveva uno.

— E perchè avete abbandonato il vostro mestiere? — domandò Balaganov con ammirazione.

— E' la rivoluzione che mi ha obbligato a farlo — rispose l'ex cieco. — Prima della rivoluzione pagavo cinque rubli al mese al poliziotto che stava all'angolo delle vie Proresnaia e Krestachatik e nessuno mi disturbava. L'agente stava perfino attento che non mi si disturbasse. Era un onest'uomo! Ma adesso con i militi si possono fare forse affari? Non ho visto gente peggiore. Tutti si dànno delle arie e si considerano come Kulturträger. Ecco perchè, divenuto vecchio, sono diventato figlio del tenente Schmidt. Ma per un affare così importante come il nostro, si può tentare il trucco degli occhiali. Ciò vale meglio che un colpo di mano.

Cinque minuti dopo, un cieco dagli occhiali bleu usciva da un vespasiano. Portava la testa alta e tastando rumorosamente il suolo col bastone dinanzi a lui, si dirigeva verso l'uscita del giardino. Balaganov lo seguiva. Era difficile riconoscere Panikovsky, il quale con le spalle all'indietro, posando con precauzione i piedi sul marciapiede, camminava rasente alle case, tastava con il suo bastone le vetrine delle botteghe, urtava i passanti, e, senza veder nulla, avanzava imperturbabilmente. Egli metteva tanto zelo nel suo compito da riuscire a rompere una «coda» di gente che aspettava davanti ad una fermata degli autobus. Balaganov si meravigliava di vedere quel cieco così abile.

Panikovsky seguitò a camminare in quella maniera finchè arrivò sulla soglia dell'«Ercole» dove apparve Koreiko. Vedendolo, Balaganov fu preso da un'agitazione nervosa: prima gli si avvicinò troppo e dopo troppo poco. Avendo alla fine acquistata un po' di calma, occupò un posto molto favorevole per l'osservazione, davanti ad un chiosco di un mercante di frutta. Egli sentiva un sapore sgradevole in bocca come se avesse succhiato un pezzetto di cuoio per una mezz'ora, ma davanti ai movimenti sicuri di Panikovsky finì per tranquillizzarsi.

Balaganov vide il cieco voltarsi verso il milionario, toccargli il piede con il bastone ed urtarlo con la spalla, dopo di che i due uomini si scambiarono qualche parola. Koreiko allora sorrise, prese il cieco per il braccio e l'aiutò a scendere dal marciapiede. Preoccupandosi della verosimiglianza, Panikovsky batteva con forza il suo bastone sul lastricato ed alzava la testa come se fosse tirato dalle briglie.

I movimenti che fece poi il cieco furono così perfetti e precisi che Balaganov incominciò ad invidiarlo. Panikovsky abbracciò la vita di Koreiko e la sua mano scivolò dalla parte sinistra della sua vittima, arrestandosi per un breve istante soltanto nella tasca del milionario

— Bene! — mormorava Balaganov — tutto va per il meglio!

Ma in quel momento si udì un rumore di vetri, un suono di clacson ed un grande autobus bianco, frenando bruscamente, si fermò proprio in mezzo alla strada. Due grida risuonarono simultaneamente:

— Idiota! Non vede l'autobus! — gemè Panikovsky, che schivò le ruote del veicolo minacciando il conducente con gli occhiali che si era tolti dal naso.

— Non è cieco! — esclamò meravigliato Koreiko. — E' un ladro!

La nuvola b[illegible] dello scappamento ricoprì la strada, l'autobus riprese la sua marcia e quando la nube fu dissipata Balaganov constatò che Panikovsky era circondato da una numerosa folla di cittadini. Balaganov accorse: un sorriso forzato deformava il viso di Panikovsky. Egli sembrava stranamente indifferente a ciò che avveniva intorno a sè ed uno dei suoi orecchi era color rubino: così rosso che avrebbe potuto illuminare l'oscurità in modo sufficiente per sviluppare delle lastre fotografiche.

Urtando i cittadini che correvano da tutte le parti, Balaganov si precipitò all'Hôtel Karlsbad.

Il grande stratega era seduto davanti ad una tavola di bambù e scriveva.

— Stanno picchiando Panikovsky — esclamò Balaganov facendo la sua pittoresca apparizione sulla soglia della porta della camera.

— Di già? — domandò Binder con serietà. — E' un po' troppo presto.

— Panikovsky le sta prendendo — ripetè Balaganov con disperazione — davanti alla porta dell'«Ercole»!

— Perchè arrossite come un orso bianco davanti alla canicola? — domandò severamente Ostap. — Gliene stanno sonando da molto tempo?

— Soltanto da cinque minuti.

— Dovevate dirmelo subito. Ecco un vecchio insensato. Ebbene, andiamo a vedere. Mi racconterete tutto strada facendo.

Quando il grande stratega arrivò sul luogo, Koreiko era di già partito, ma intorno a Panikovsky s'agitava una folla enorme che sbarrava tutta la strada. Gli automobili suonavano i loro clacsons davanti a quella barriera vivente per chiedere il passaggio. Delle infermiere in camice bianco guardavano dalle finestre dell'ospedale e dei cani correvano qua e là con la coda arcuata come una sciabola.

Binder sospirò e con aria decisa si fece avanti tra la folla.

— Scusate! — diceva egli — Chiedo mille volte scusa! Scusatemi signora siete voi che avete perduto all'angolo della strada un tagliando che dà diritto a comprare della marmellata? Correte presto, ce n'è ancora. E voi signori, lasciate passare i tecnici. Lascia passare, tu, lischenetz! (1)

Ostap arrivò alla fine al centro della folla, nel punto dove si trovava Panikovsky. L'altro orecchio del violatore della convenzione era divenuto così luminoso che anch'esso avrebbe potuto essere utilizzato per dei lavori fotografici.

— E' lui? — disse seccamente Ostap, dando una manata alla schiena di Panikovsky.

— Sì, è proprio lui! — attestarono allegramente parecchi amatori della verità — noi abbiamo visto con i nostri occhi.

Ostap scongiurò i cittadini di tenersi tranquilli e, estraendo dalla sua tasca un taccuino verde, disse con voce autorevole guardando Panikovsky: — Prego tutti i testimoni di declinare il loro nome ed il loro indirizzo. Testimoni, date le vostre generalità!

Si sarebbe potuto credere che i cittadini che avevano manifestato la loro attività afferrando Panikovsky, non avrebbero tardato a schiacciare il criminale sotto le loro veridiche testimonianze. Ma invece, sentendosi invitati a declinare i loro nomi ed i loro indirizzi, tutti questi campioni della verità furono presi da tristezza, s'agitarono stupidamente ed indietreggiarono. La folla in un batter di occhio si dileguò.

Dove sono i testimoni? — ripetè Ostap.

Il panico si diffuse. Lavorando di gomiti i testimoni se ne andarono e ben presto la strada riprese il suo aspetto abituale. Le automobili partirono, le finestre dell'ospedale si chiusero ed i cani si misero a guardare attentamente il suolo.

Dopo essersi assicurato che la via era vuota e che Panikovsky era fuori di pericolo, il grande stratega disse con tono irritato:

— Vecchio senza talento! Pazzo! Guardate: ancora un illustre cieco! Omero, Milton e Panikovsky. Che bella famiglia! E voi, Balaganov, voi siete il marinaio di un vascello naufragato... «Stanno picchiando Panikovsky!» e voi stesso... Andiamo nel giardino municipale e vi farò vedere una bella scena.

Nel giardino, Balaganov dichiarò fin dalle prime parole che la colpa era di Panikovsky. Il cieco sconfitto si giustificava dicendo che dopo tutto la colpa era di Balaganov, il quale era, come era noto, un mascalzone, un miserabile. I due fratelli incominciarono già a mettere in moto le mani e si sentirono le lor monotone esclamazioni: «E tu chi sei?», una grossa lacrima, annunziatrice di una prossima rissa, sgorgava già dagli occhi di Panikovsky quando il grande stratega disse: «Giù le zampe!» e divise gli avversari come fa un arbitro sul ring.

— Voi farete il vostro match di boxe un giorno festivo — disse — che coppia ammirabile! Tuttavia miei cari campioni, ciò finirà male! Io vi congederò perchè non rappresentate un valore sociale.

Dimenticando la loro lite Panikovsky e Balaganov si misero a giurare promettendo che quel giorno stesso, non più tardi di quella sera, essi perquisirebbero Koreiko a qualunque costo. Ma Binder sorrideva ironicamente.

— Vedrete — affermava Balaganov — un attacco in mezzo alla strada! Durante l'oscurità della notte! Non dico bene, Panikovsky?

— E' proprio così, parola d'onore! Siate tranquillo Binder. Noi due, Balaganov... non dimenticate che voi avete a che fare con Panikovsky.

— E' per questo che sono così scoraggiato — replicò Binder. — Ebbene, tentate ancora una volta. Come dicevate? «Durante la notte»? Arrangiatevi un po' allora «durante l'oscurità della notte». E' un'idea, ma invero un'idea assai meschina, ed anche la realizzazione di questa idea sarà, io credo, assai meschina.

Quando essi ebbero montato la guardia nella strada per qualche ora, tutti gli elementi necessari si trovarono alla portata dei nostri amici: la oscurità della notte ed il cliente in persona, che usciva dalla casa del vecchio fabbricante di sciarade in compagnia d'una giovinetta. Il loro piano non prevedeva la giovinetta; nell'attesa essi sarebbero obbligati a seguire la coppia che si dirigeva verso il mare.

...e l'aiutò a scendere dal marciapiede

— Sono stanco — piagnucolava Panikovsky trascinandosi lungo la riva dietro a Koreiko ed alla sua compagna — Io sono vecchio, è una cosa difficile per me!

Egli avrebbe voluto ritornarsene al suo albergo, vicino a Kozlevicz in compagnia del quale era così piacevole prendere il tè chiacchierando del più e del meno.

Ma proprio nel momento in cui Panikovsky stava per ritornare a casa sua proponendo a Balaganov di abbandonare tutto, essi udirono queste parole pronunciate davanti a loro:

— Che tempo splendido! Voi non fate il bagno di notte Stefano Ivanovitch? Allora aspettatemi qui qualche minuto. Il tempo per tuffarmi nell'acqua e ritornare.

Si udì un rumore di ciottoli che ruzzolavano giù per il pendio, una veste bianca disparve e Koreiko rimase solo.

— Presto! — mormorò Balaganov aggrappandosi al braccio di Panikovsky — Io arriverò dalla parte sinistra e voi dalla destra. Affrettiamoci!

— Sarò io che arriverò dalla sinistra — disse timidamente il violatore della convenzione.

— Bene, bene, voi sarete alla sinistra. Io lo colpirò dalla sinistra... cioè voglio dire dalla destra; voi a sinistra...

— Perchè a sinistra?

— A destra insomma! Egli ci dirà: «Voi siete un delinquente» e voi risponderete: «Chi è un delinquente?».

— No, voi risponderete per il primo!

— E sia! Racconterò tutto a Binder... Ma avanti! Allora voi sarete alla sinistra!

E i bravi figli del tenente Schimdt s'avvicinarono a Koreiko tremando di paura.

Il piano fallì fin dal principio. Invece d'abbordare il milionario spingendolo a destra, secondo le disposizioni prese, Balaganov, stropicciando i piedi per terra disse improvvisamente:

— Volete darmi un fiammifero?

— Non fumo — rispose seccamente Koreiko.

— Ah sì? — disse stupidamente Balaganov guardando Panikovsky. — E che ora è per piacere?

— Credo mezzanotte.

— Mezzanotte — ripetè Balaganov — Hum!... non credevo...

— Che bella serata! — disse Panikovsky con voce dolce.

Seguì un momento di silenzio durante il quale si udirono i grilli cantare a tutto spiano. La luna era divenuta bianca e il suo chiarore metteva in evidenza le spalle quadrate di Koreiko.

Incapace di sopportare più a lungo quell'attesa, Panikovsky passò dietro a Koreiko e gridò:

— In alto le mani!

— Che? — disse Koreiko stupito.

— In alto le mani! — ripetè Panikovsky abbassando la voce.

Egli ricevè immediatamente un pugno duro e forte che lo colpì dolorosamente alle spalle e cadde per terra. Quando si rialzò Koreiko era alle prese con Balaganov. I due uomini ansavano come se avessero portato un pianoforte a coda. Dal basso, in fondo al pendio, si udiva una sciacquettio d'acqua e uno scoppio di risa.

— Perchè mi battete? — gridò Balaganov — Io non vi ho chiesto che l'ora.

— Te la dico io l'ora — sibilò Koreiko ponendo nei suoi pugni l'odio ereditario del ricco per il povero.

Piegato in due Panikovsky s'avvicinò per la parte di dietro ed affondò ambedue le mani nelle tasche dell'impiegato. Koreiko gli diede una pedata, ma troppo tardi: la scatola di latta «Caucaso» per sigarette era passata dalla sua tasca sinistra nelle mani di Panikovsky e parecchi fogli caddero dalla sua tasca destra e si sparpagliarono per terra.

— Filiamo! gridò la voce di Panikovsky nell'oscurità. Balaganov incassò un ultimo colpo nella schiena ed un istante dopo Koreiko battuto ed avvilito vide, nel chiarore lunare, due figure scure dileguarsi.

Rinfrescata e profumata di iodio Zossia trovò Koreiko intento ad una strana occupazione: stava inginocchiato raccogliendo sull'erba dei fogli, strofinando con mano tremante, un fiammifero dopo l'altro. Ma prima che ella avesse avuto il tempo di

Allora io continuo lo sciopero della fame!...

domandare che cosa fosse accaduto, Koreiko riuscì a trovare la ricevuta della valigia che riposava tranquillamente al deposito tra una cesta di ciliege ed un copripiedi di lana.

— Avevo fatto cadere in terra questa roba distrattamente — disse sorridendo con sforzo e riponendo con molta cura la ricevuta nella sua tasca.

Dalla scatola di metallo «Caucaso» per le sigarette, con i diecimila rubli ch'egli non aveva avuto il tempo di mettere nella valiglia, si ricordò soltanto rientrando in città.

* * *

Mentre in riva al mare si svolgeva quella lotta titanica, Binder prese la risoluzione d'abbandonare l'albergo Karlsbad il cui soggiorno, esposto agli sguardi di tutta la città, non conveniva a lui per il prezzo e gli conferiva un'aria troppo ufficiale.

Vedendo nel giornale della sera quest'avviso: «Affittasi camera, vista sul mare, per uomo celibe intellettuale» disse:

— Per il momento non sono ammogliato. E' poco tempo che il Zags (2) di Starogorodsk m'ha comunicato che, dietro domanda della cittadina Gratazoueva, io sono divorziato da lei e che devo riprendere il nome che portavo prima del matrimonio, cioè: Ostap Binder.

«Che fare? Presentemente devo vivere come prima del matrimonio. Io sono celibe ed intellettuale. La camera sarà mia, sono sicuro».

Ed avendo infilato i suoi pantaloni bianchi il grande stratega si diresse all'indirizzo indicato dal giornale.

CAPITOLO IV

Vassissoily Kuvetov ed il suo ruolo nella rivoluzione russa

Alle ore 16,40 precise Vassissoily Kuvetov incominciò lo sciopero della fame.

Egli era disteso su di un divano ricoperto di tela cerata e, volgendo il dorso al mondo intiero, stava voltato verso la spalliera del divano. Non avendo mangiato da circa venti minuti si rigirò dall'altro lato e guardò sua moglie.

La moglie di Kuvetov era intenta a mettere tutti i suoi beni personali dentro un sacco da viaggio: delle fiale fantasia, un apparecchio di caucciù per il massaggio, due vesti con lo strascico ed una vecchia veste senza strascico, un cappello di feltro ornato con una mezza luna di vetro, bastoncini di rossetto per le labbra ed infine delle mutandine «jersey».

La donna non rispose nulla e sospirò profondamente.

— Barbara! (Barbara), — disse con voce nasale Kuvetov.

— Barbara — ripetè egli. — E' vero che tu mi lasci per andare a vivere con Petibourdoukov?

— Sì, — rispose la donna — io me ne vado. E' necessario.

— Ma perchè dunque? — disse Kuvetov appassionatamente.

Le sue ampie narici s'allargarono tristemente e la sua barbetta tremò.

— Perchè io l'amo.

— Ed io che farò?

— Vassissoily, te l'ho già detto ieri. Io non parlo più!

— Ma io ti amo, Barbara!

— Questo è affar tuo, Vassissoily. Io me ne vado da Patibourdoukov, è necessario...

— No, — dichiarò Kuvetov — non è necessario! Non si può abbandonare l'uomo che vi ama.

— Sì, si può lasciarlo — disse Barbara irritata mentre si guardava in un piccolo specchio tascabile. — E poi non fare sciocchezze, Vassissoily!

— Allora io continuo lo sciopero della fame! — gridò lo sfortunato marito, — e lo continuerò fintanto che tu non tornerai. Un giorno, una settimana, un anno, io continuerò lo sciopero della fame.

Kuvetov si rivoltò sul divano ed affondò il suo naso grasso nella tela cerata fredda e liscia. La donna riflettè un momento, rimise al posto sulla spalla la sua bretella che era caduta ed improvvisamente si mise a gridare:

— Tu non hai il diritto di parlare così, di Petibourdoukov, egli vale più di te.

Kuvetov non potè sopportare tali parole, si drizzò come se una corrente elettrica gli avesse attraversato tutto il corpo dalla testa ai piedi.

— Tu sei una femmina, Barbara! — pronunciò egli lentamente — tu sei una donnaccia!

— E tu, Vassissoily, sei un idiota! — rispose tranquillamente la moglie.

— Lupa assetata di sangue — continuò Kuvetov sullo stesso tono. — Io ti odio! Tu mi lasci per il tuo amante Petibourdoukov, sii maledetta. E' proprio da quel buono a nulla che tu vai, e poi tu sei vecchia.

— Vassissoily, smetti di recitare questa commedia — disse la donna chiudendo il suo sacco da viaggio. — Guarda un po' che aspetto hai? Almeno lavati! Io me ne vado. Addio Vassissoily! Ti lascio la tua tessera per il pane sul tavolo...

Avendo preso il suo sacco, Barbara si diresse verso la porta. Vedendo che le sue scempiaggini non avevano alcun effetto, Kuvetov si alzò improvvisamente e corse verso il tavolo gridando: «Aiuto!» e strappò la tessera del pane. Barbara s'impaurì e s'immaginò che suo marito tutto rinsecchito per la fame, con i polsi che non battevano più e i piedi freddi.

— Che cosa hai fatto? — disse ella. — Tu non hai il diritto di fare lo sciopero della fame.

— Io lo continuerò — dichiarò Kuvetov con ostinazione.

— E' una cosa stupida, Vassissoily, non si tratta che di un individualismo esagerato.

— Ed io ne sono fiero — rispose Kuvetov. — Tu non apprezzi sufficientemente in generale l'importanza dell'individualità, negli intellettuali in genere.

Ilf e Petrof

(Disegni di G. Scitian).

(Continua).

(1) lischenetz: ex borghese privo della tessera dei viveri a causa delle sue origini.

(2) Zags — Ufficio di registrazione per i matrimoni ed i divorzi.

IL MONDO LETTERARIO

Due rivoluzioni

Com'è noto, S. E. Giuseppe Bottai ha tenuto nel dicembre scorso alla Sorbonne di Parigi una conferenza «De la revolution française à la revolution fasciste», che ha avuto larga eco nel mondo politico francese.

«La Revue des Vivants» nel suo numero di febbraio la pubblica per intero. Ne diamo qui un brano fra i più significativi:

«Il problema che il fascismo intende risolvere con il corporativismo è certamente un problema di carattere

GIUSEPPE BOTTAI

universale; ma la sua soluzione può avere un carattere universale, può convenire a ciascun paese? Ecco la domanda che ci rivolgono da ogni parte del mondo, con l'evidente intenzione di metterci in imbarazzo. Ma noi abbiamo il buon senso e la cultura sufficiente per comprendere che pur avendo la soluzione in quistione un valore universale, non può essere applicata da tutti i paesi sotto la forma con cui è applicata da noi. Ciò che ha un valore universale è il principio formatore del corporativismo.

E' indispensabile, afferma tale principio, che lo Stato moderno per essere ciò che veramente la Storia e la vita vogliono che esso sia, abbia in mano tutta la vita nazionale, e occorre, per conseguenza, creare le istituzioni politiche e giuridiche convenienti acciocchè l'economia sia, coscientemente, sul piano della politica nazionale. In quanto alla forma da adottare per soddisfare tali esigenze, è logico, che essa sia conforme alla costituzione spirituale e politica di ciascun paese.

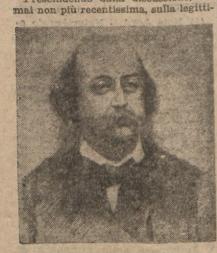
Ciò che ha un valore universale è il riconoscere le esigenze economiche e politiche delle classi operaie, è il riconoscere la necessità di ammetterle nella vita dello Stato con dignità e con responsabilità eguali alle altre classi.

Mussolini ha detto che il secolo fascista «mantiene, non solo, ma consolida il principio dell'eguaglianza degli uomini davanti alla legge», ma ve ne aggiunge un altro non meno fondamentale: «l'eguaglianza degli uomini innanzi al lavoro, inteso come un dovere e come un diritto». In quanto alla maniera ed alla forma dell'attuazione di questo nuovo principio, esse possono dipendere dalla natura di ciascun popolo.

Del resto noi abbiamo voluto risolvere il problemma della posizione delle forze economiche nei riguardi dello Stato ed il problema delle classi operaie nei confronti dell'economia capitalistica, problemi concreti del nostro tempo. Niente di meno, ma anche, niente di più. La nostra soluzione può essere un esempio ed una guida per gli altri, perchè è la soluzione concepita da un popolo molto civilizzato che conta numerosi secoli di brillante storia. Così se si può prestare ad una discussione accademica, non di meno ha un valore effettivo e concreto poichè ci dà un posto simile a quello che gli uomini adulti e maturi possiedono, in rapporto agli altri individui, con una grande esperienza della vita. E' per questo che la nostra soluzione è serena ed equilibrata. Noi non istituiremo i monopoli, spinti al parossismo, dal comunismo, nè i rovesciamenti delle classi sociali, istaurati dalla stessa dottrina. Questi, in effetti, creano sul principio nuove ingiustizie e sono destinati in seguito, a riprodurre fatalmente, presto o tardi, la società tale e quale l'hanno conformata millenni di storia, che non può considerarsi come una stravaganza irrazionale che occorre distruggere».

Montaigne e Flaubert

Nelle «Greifswalder Beitraege zur Literatur und Stilforchung» (dir. da F. Dornseiff, B. Liljegren e H. Perticoni) è stata pubblicata la tesi di dottorato in filosofia di Wiktor Schollmeyer su «G. Flaubert nelle sue relazioni con M.de Montaigne».

Prescindendo dalla discussione, ormai non più recentissima, sulla legitti-

G. FLAUBERT

mità o meno di queste «comparazioni», bisogna riconoscere che esse hanno compiuto sempre una funzione utilissima e che, nonostante le tendenze estetiche che le combattevano, non hanno mai perduto terreno, specie nelle Università; le revisioni dell'estetica dell'«espressione» e della «pura forma» hanno poi ridato, in questi ultimi anni, alla «letteratura comparata» quell'autorità che s'era tentato di toglierle.

Questo nuovo contributo alla conoscenza di Flaubert è condotto con una perfetta padronanza dell'argomento e con grande acume critico e viene a costituire, nonostante i termini stretti dell'assunto, un vero e proprio saggio interpetrativo, denso d'idee saggiamente scortate di documenti.

Nonostante la grande distanza che sembra a prima vista separare i due grandi Maestri francesi, qualche critico (il Lévy-Bruhl e Paul Stapfer) avevano avuto coscienza della «sècrete affinité de nature entre ces deux esprits si dissemblables» (Lévy-Bruhl); ma la testimonianza più impressionante in proposito è quella del Flaubert stesso nei molti riferimenti che, nel suo epistolario, fa al Montaigne. A M.me Colet egli scrisse perfino di avere «mêmes goûts même opinions, même manière de vivre, même manies».

Non si tratta dunque di una stiracchiata esercitazioncella scolastica ma d' una legittima contrapposizione di due scrittori «paragonati criticamente». Indagine interessantissima anche agli effetti dell'abbandono urgentissimo dell'idea corrente (e che corse molto anche recentemente in Italia) che vede in Flaubert «solo lo stilista preoccupato unicamente dell'invenimento di una forma immacolata» e il «sostenitore di una rigorosa concezione de l'art pour l'art». C'è, a dispetto della vecchia tesi, nell'arte di Flaubert, un profondo substrato morale.

«T'aperçois-tu que je deviens moraliste?» scrisse una volta Flaubert a M.me Colet: «...j'ai quelque fois des prurits atroces d'engueler les humains et je le ferai un jour... dans quelque long roman à cadre large». Senza dubbio, conclude lo Schollmeyer, si tratterà del «Bouvard et Pécuchet» nel quale il Flaubert «allontanandosi dall'arte pura, diviene effettivamente moralista». (u. b.).

Catania a Bellini

La rivista del Comune di Catania pubblica un numero speciale commemorativo su Vincenzo Bellini, con cui i compilatori hanno inteso di portare,

VINCENZO BELLINI

da un canto, nuovi contributi alla conoscenza della vita e dell'arte di Vincenzo Bellini, e dall'altro di ricordare gli stretti legami che uniscono Bellini a Catania e Catania a Bellini.

Segnaliamo, tra gli articoli, quello di Adriano Lualdi, «Ricordo de «La Sonnambula», quello di Ottavio Profeta su «La Parigi di Bellini» e quello di N. Pagliaro su «Curiosità e leggende» intorno a Bellini.

Propositi di un Editore

L'Editore Alfredo Guida annunzia nuovi volumi delle già annunziate «Opere Omnia» di Francesco d'Ovidio.

Tra le altre novità in corso presso la solerte casa partenopea segnaliamo uno studio di Giulio Dolci su «Galileo Galilei» ed uno di Manlio Rossi su «Bacone»; tra gli studi storici notiamo: Andrea Genoino «La Sicilia al Tempo di Francesco I» e Gino Doria «La fine di una Capitale».

Un'antologia di poeti fascisti

Compilata da Mariani dell'Anguillara e da Olindo Giacobbe (che ha già al suo attivo un'antologia di Poeti Contemporanei in otto volumi edita dal Carabba di Lanciano) esce una raccolta di «Liriche fasciste» alla quale hanno collaborato Auro d'Alba, Nicola Moscardelli, Corrado Pavolini, Elpidio Jenco, Mario Federici, Berto Ricci, Guglielmo Danzi, Giuseppe Ungaretti, etc., etc. La raccolta avrà una prefazione di Massimo Bontempelli.

Riproduciamo qui un frammento di una delle poesie del volume, opera di Andrea Oxilia, dedicata alla «Madre del Duce»:

Forse una calda sera
piena di lampi all'orizzonte lontano,
mentr'Ella andava con la Sua nidiata
pei viottoli solinghi di Varano,
La riscosse un gran colpo sull'incudine
e il maschio accento di un canto guerriero

Si fermò nel cammino.
Un turbinio
di presagi inespressi La investì,
rombò sopra il Suo capo la vertigine
del cesareo destino.
(Forse la dolce Madre
varcò quella sera la soglia
della casa e dell'avvenire
forte serrando fra le braccia
il Leoncello).

* * *

Lungo una strada di stelle,
ove prima raccolse
il «ramo del ceppo stroncato
a vent'anni;
accanto a quello
dei Suoi nati, che tanto
della tenerezza materna
per il grande Fratello
seppe trovare nel devoto cuore,
l- mani Ella protende:
AssistiLo, Signore!...
E dalla Sua preghiera
la vita sgorga un'altra volta e splende.

Studi su Tozzi

Mentre la rivista «Occidente» pubblica nel suo ultimo numero (dicembre 1934) una lettera inedita autografa di Tozzi, l'acuto esegeta di Unga-

FEDERICO TOZZI

retti, Sigfrido Volfango, annunzia un ampio studio sul romanziere senese.

Eurialo de Michelis anche lui si occupa di Tozzi in un saggio di cui è comparsa la prima puntata su «L'Arengo» di Brescia. Questa prima parte tratta delle poesie e delle lettere e, in sostanza del periodo di formazione dello scrittore. La seconda puntata che uscirà nella stessa rivista in febbraio, esaminerà ampiamente «I ricordi di un impiegato» e di «Bestie».

Memorie della Signora Lawrence

Il materiale per la biografia definitiva, ancora non scritta, di D. H. Lawrence continua a fare la sua saltuaria ed isolata apparizione. Ma con la pubblicazione delle memorie della Signora Lawrence (Frieda Lawrence, «Non io ma il vento», Londra 1935, Heinemann) dobbiamo ritenere, e sperare che siamo vicino alla fine. Piuttosto che esserne dispiacenti si è tenuti ad esserle quasi riconoscenti per il silenzio da lei serbato nel passato in mezzo al diluvio di tanti scritti vari, ma ora che alla fine si è decisa a parlare le si è grati tanto per aver prima taciuto, quanto per aver rotto ormai il silenzio.

Controversie immediate seguirono la morte di Lawrence, ed ora che a quella prima tempesta è subentrata una calma relativa, le sue parole sono meglio ascoltate.Sono parole tranquille, non di carattere combattivo ed ella dice di averle messe giù di mala voglia ma con spontaneità. «Io scrissi ciò che sentivo, ecco tutto». Ella ammette poi di essersi imposti dei limiti «Ora che io ho detto la mia storia... lasciate che io soffi via dalla mia memoria ciò che è necessario sia obliato, io so quanto poco ho detto e quanto di più e di maggiormente interessante avrei potuto dire».

Può essere vero. Quantitativamente avrebbe potuto scrivere molto di più. La sua narrazione è veramente molto breve. Comprende forse appena un centinaio di pagine poichè il rimanente del suo libro consta di lettere inedite scritte da Lawrence a lei stessa, a sua madre, e a sua sorella Elsa, di saggi, di una pagina di facsimili e di una dozzina di fotografie. Tuttavia è la narrazione che dona valore al libro, e benchè non vi siano delle grandi rivelazioni tuttavia si sente la verità di quanto viene riferito.

Ecco alcuni passaggi del libro: «Il comprenderci costò una lunga battaglia a Lawrence ed a me, con lui la vita fu dura ma meravigliosa. Forte e nuda, senza finzioni».

«So soltanto di aver sempre sentito dell'ammirazione per lui. ...Qualche

D. H. LAWRENCE

volta l'ho odiato e ritenuto per il diavolo in persona ed altre volte l'ho considerato alla stregua del tempo. Ecco una giornata di primavera, che splendido sole, che gioia!».

«Io credo che il più grande piacere e la più grande soddisfazione per una donna sia di vivere con un uomo creativo ma anche combattivo. Quando lui era intento alla composizione di un romanzo o stava scrivendo, io mi sentivo sempre felice come se stesse per accadere qualche cosa: era una cosa nuova che veniva al mondo».

Fra di loro ed intorno a loro c'era sempre battaglia e tuttavia alla fine vi era sempre pace e tranquillità. Ella pensava che egli combattesse sempre per lei anche quando combatteva contro di lei. «Egli mi rendeva nuova e fresca così che io potevo vivere liberamente e spensieratamente come un uccello. Combattè per la mia libertà e vinse». La sua vita non fu certamente mai facile. Egli era geloso dei figli che ella aveva avuto dal suo primo matrimonio e faceva scontare a lei le sue pene. Egli conobbe le due figlie quando queste erano già cresciute. Ci fu una lite furiosa quando esse andarono ad abitare per la prima volta con la loro madre in Italia dopo la fine della guerra. Lawrence se ne andò. Poi mandò un quadro in cui si vedeva Giona che stava per essere inghiottito dalla balena. Lawrence vi aveva scritto sotto: «Chi è che sta per inghiottirlo?». Così la pace fu fatta, e dopo «...egli fu adorabile con Elsa e Barby, cercando di aiutarle a vivere le loro giovani esistenze...».

La signora Lawrence afferma: «Io considerai sempre il genio di Lawrence come affidato a me e mi sentivo profondamente responsabile per ciò che egli scriveva».

E' curioso che le mogli o le amanti dei grandi scrittori si sentono sempre responsabili di quello che loro hanno scritto e non di quello che non hanno scritto e che, senza di esse, avrebbero potuto scrivere. (f. c. l.).

Carducci e Mussolini

Alla R. Università di Roma il prof. Arturo Marpicati ha iniziato il suo corso di libero docente di letteratura trattando il tema: «Carducci e Mussolini». Dopo averne notate somiglianze e affinità spirituali singolarissime, dal senso austero ed eroico della storia alla voluttà della polemica, dall'amore ideale e fisico dell'Italia storica e geografica, all'anelito di grandezza per la Patria italiana, Marpicati ha messo a raffronto le idee di Mussolini e del Carducci in fatto di letteratura, dimostrando che ambedue la concepiscono in alta funzione nazionale. Ha quindi prodotto alcuni brani tipici delle prose del Carducci e dei famosi articoli di Mussolini sul «Popolo d'Italia» della vigilia, in cui sdegnosamente vengono denudate le piaghe e le vergogne dei due grigi momenti politici, richiamando l'attenzione sopra l'appello carducciano alle «armi, armi, armi per la sicurezza nazionale».

Dimostra l'oratore come realmente il Carducci sia l'unico poeta citato e riecheggiato frequentemente da Mussolini. Passa ad esaminare la loro terribile libertà e originalità di linguaggio verso i negatori e i nemici della Patria, ed infine la loro piena fraternità e solidarietà nel gran principio romano, che pervade dell'uno tutta l'opera poetica e dell'altro tutta l'opera politica di costruttore. Nell'ultima parte della sua lezione il Marpicati paragona la visione e i concetti che i due grandi hanno di Roma e della sua missione universale passata e presente.

La lezione è stata ascoltata col più vivo interesse e ripetutamente applaudita da una folla di professori, di studenti e di personalità del mondo letterario e politico, tra cui il Governatore di Roma on. Bottai, il sen. Balbino Giuliano, Vittorio Rossi, Gentile, Rava, gli accademici Formichi, Orestano, Severi, Agostino Depretis in rappresentanza del conte Galeazzo Ciano, gli on.li Mancini e Rispoli fiduciari nazionali dell'A. F. S.

Haendel

Georg Friedrich Haendel nacque a Halle, nella Saale, 250 anni fa. La

G. F. HAENDEL

stampa tedesca ne festeggia l'anniversario, ricordando il viaggio italiano del grande musicista e l'influenza dell'opera italiana su di lui e il soggiorno londinese.

La città di Lipsia, in occasione dell'anniversario, annunzia, per il 23 febbraio, una ripresa dell'«Arminius und Thunelda», che sarà diretta da Paul Schmitz; la messinscena sarà curata da Hans Schueler e Karl Jakobs.

La fine di «Nosotros»

Ecco l'ultimo numero di «Nosotros», la gloriosa rivista di Buenos Aires che ha reso le armi. Esso porta la data Aprile-Dicembre 1934 e il n. 299-300. «Nosotros» muore all'età di ventott'anni. A questa età un uomo incomincia a essere veramente giovane; ma per una rivista è meglio misurare l'esistenza dai numeri, anzichè dagli anni, e dalle generazioni che vi son passate attraverso le sue pagine, anzichè dall'età dei suoi direttori. In questo caso, i direttori-fondatori della rivista — Bianchi e Giusti — sono uomini al disotto dei cinquant'anni, e ancora tanto giovani d'energie che mentre annunciano la fine di «Nosotros» quasi preannunciano qualcosa di nuovo, o rivista o giornale che sia, ma capace di durare quanto quella. Sanno benissimo, però, che i ventott'anni della rivista vanno moltiplicati per il numero delle generazioni che vi si son provati, e in questo senso sono assai più lunghi che non i ventott'anni della loro vita personale. «Nosotros» riunì generazioni anteriori a quella di Bianchi e Giusti, e generazioni posteriori, senza escludere quella degli ultimi nomi che si son fatti avanti sulla scena delle lettere argentine. Ventott'anni son molti; bastano a contenere — notano Bianchi e Giusti nel loro commiato — tutta la storia che va dalla presa della Bastiglia alla caduta di Napoleone, le lotte che diedero l'unità all'Italia e alla Germania. Ventott'anni d'una rivista come «Nosotros» bastano a contenere, o almeno a riflettere, tutta la cultura e la letteratura argentine, con notevoli squarci anche di quelle d'altri paesi.

Nel 1907, quando fondarono la rivista, Bianchi e Giusti erano due ragazzi poveri, che dividevano il loro tempo tra l'università, la biblioteca e i caffè della «bohème». Giusti è italiano, Bianchi è figlio d'italiani. Tutt' due figli di emigranti, e Giusti orfano da bambino. Giusti, assorbito dal lavoro e dagli impegni derivanti da una famiglia presto costituita e numerosa, non ha mai trovato modo di venire in Italia; Bianchi, scapolo, c'è venuto un paio di volte, e ogni volta si è recato in Toscana a visitare la casa ove nacque l'amico Giusti. Son cose che non fa sempre nemmeno un fratello, e provano un'amicizia vera, esemplare.

Bianchi e Giusti, come nella repubblica del Rio de la Plata accade dei figli d'italiani, si sono sempre sentiti seriamente argentini e hanno pensato, scritto e agito come tali; tutto ciò non è in contradizione col loro amore verso l'Italia, terra d'origine. E' importante stabilire questa base, ove si voglia capire la grande opera svolta in Argentina dalla nostra emigrazione; un'opera di tale importanza che da essa nasce quasi per metà ciò che oggi è l'Argentina, in tutti gli ordini della vita e dello spirito. Quanto la Spagna, l'Italia può essere considerata dagli argentini come Madre Patria; e nel senso della cultura, probabilmente lo sarà sempre meglio. Bianchi e Giusti, come tanti altri scrittori, artisti, scienziati argentini dai nomi italiani — giorni fa si parlava, ad esempio, del successo ottenuto a Parigi dallo scultore Fioravanti — — sono tipi esemplari del secondo tempo dell'opera della nostra emigrazione: sono due argentini figli d'italiani. Un'influenza diretta delle forme della cultura italiana non c'è mai stata, almeno in proporzione considerevole, in Argentina; ma tra i creatori della cultura argentini, moltissimi sono italiani; e ciò fa sì che l'influenza italiana sia più intima, più sostanziale, influenza di vita, di forze e di spiriti operanti. E' logico che ciò favorirà o piuttosto determinerà fatalmente un interesse vitale, da parte degli argentini, verso la nostra cultura. Capire tutto quello che vi è in essi d'italiano, diventerà per gli argentini uno dei problemi più importanti per la definizione del loro carattere.

Ventott'anni fa, due giovani, figli d'italiani, fondavano quella che doveva essere la massima rivista di cultura dell'Argentina, e la intitolavano «Nosostros», cioè «Noialtri». Il titolo era un programma ed esprimeva il bisogno spirituale, sentito da tutto un popolo costituito da genti provenienti da ogni paese, ma con preponderanza d'italiani e spagnoli, di conoscersi, di provarsi, di definirsi, di «essere». E' significativo che Giusti e Bianchi fossero figli d'italiani, appunto per gli scopi della rivista. La loro azione esprime bene la funzione di tutti gli elementi italiani nella formazione dell'Argentina, che dalla Spagna eredita tradizioni e lingua ma che ha dall'Italia il contributo più decisivo di vita e di forza creatrice ed espansiva. **(Attilio Dabini).**

Un romanzo su Grillparzer

Friedrich Schreyvolg ha pubblicato in questi giorni presso l'Editore Paul Zsolnay di Vienna un romanzo storico la cui figura principale è quella del poeta Grillparzer.

Enciclopedia Ebraica

La «Massada Publishing Company» di Gerusalemme pubblica una «Enciclopedia Ebraica» che dovrà constare di 12 volumi. Il primo di essi è uscito in questi giorni in cinquemila copie di tiratura.

Saggi biografico-psicanalitici

Edmund Bergler: «Talleyrand, Napoleon, Sthendal, Grabbe. Psychoanalytischbiographische Essays» (Internationaler Psychoanalytischer Verlag Wien). Anche coloro che non conoscono le teorie psicanalitiche o che son scettici verso i loro risultati proveranno un vivo interesse alla lettura di quest'opera e non mancheranno di sottoscriverne le conclusioni critiche che son qui chiare e dedotte con logica persuasività.

Un nuovo romanzo di Grego

L'autore di «Remo Maum avvocato», che è uno dei più significativi romanzi comparsi in questi ultimi anni,

ADRIANO GREGO

annunzia come imminente presso il Vallecchi di Firenze la pubblicazione di una nuova opera intitolata «I due fratelli».

Di Adriano Grego sono comparse recentemente su «Occidente» e sulla «Gazzetta del Popolo» alcune novelle che hanno confermato le sue forti qualità di narratore e ci fanno attendere con impazienza il suo prossimo romanzo.

Ain Zara Magno

Si sa che la donna è dotata di scarsa fantasia, mentre è fornita di un senso assai forte della natura: ciò che corrisponde alle sue funzioni particolari dell'economia dell'ordine umano.

S'intende qui per fantasia quel complesso di facoltà e di funzioni psichiche superiori — può anche dirsi di secondo grado — in cui si trasferiscono, trasformandosi, gli stimoli e i moti fondamentali.

Per il fatto d'essere strettamente raccordata agli istinti e per la vitalità stessa dei suoi fermenti, la donna difficilmente riesce a dare una risonanza molto ampia alla esperienza sensibile. A tale stato (cui si è contrapposto talora qualche caso particolare, e che è, inoltre, caratteristico — con ovvie aggravanti — di non pochi scrittori del sesso forte) non fa eccezione la giovane scrittrice Ain Zara Magno la quale, sebbene esercitata at-

AIN ZARA MAGNO

traverso buoni freni stilistici e dotata di una evidente volontà di disciplina formale, non riesce in «Tempo d'estate», Ediz. di Circoli, a sottrarsi a un descrittivismo del tutto esteriore (anche se talvolta grazioso: «Cimitero di campagna», «Montagna», «Notte d'estate»). Quando essa tenta di avventurarsi nella sfera superiore (interiore) delle esperienze, si smarrisce in tentennamenti, nonostante qualche lucida ispirazione originaria («Finzione»).

L'equilibrio e la dignità del libro sono seriamente compromessi da alcuni pezzi di carattere seduttivo («Il baobab», «L'inutile viso», «Le banane») e da non poche canzonette, molto convenzionali, di colore africano.

Una cadenza musicale si riscontra solo nelle poesie accennate per prime: abitualmente il ritmo decade a discorso. Ma si tratta di un difetto intimo, di sostanza, e dunque di una manifestazione di sincerità. Che noi preferiamo a qualche brutta ripresa dell'endecasillabo. (F. O.).

«Parole» di Umberto Saba

Le Edizioni Carabba pubblicano in elegante veste editoriale «Parole»,

UMBERTO SABA

raccolta di venti poesie recentissime di Umberto Saba.

La stessa Casa annunzia come imminente l'edizione definitiva del «Canzoniere» del Poeta.

Un italianista bulgaro

Jori Nurijan ,o Giorgio Nurigiani come si fa chiamare in Italia, è un benemerito delle relazioni culturali italo-bulgare ed egli stesso scrive nell'una o nell'altra di queste lingue. Autore di grammatiche bulgare per gli Italiani ed italiane per i Bulgari, di dizionari e di opere su qualche particolare problema dell'Italia o della Bulgaria, egli ha ora pubblicato un libro divulgativo in cui à raccolto i suoi colloqui con alcuni luminari della scienza, delle arti, della letteratura, della musica e del pensiero italiane; oltre a copiose informazioni su loro medesimi e sulla loro opera («Tvorzi na italianskija duh - Creatori dello spirito italiano Sofia 1934). I luminari sono: D'Annunzio, Marconi, Gentile, la Deledda, Pirandello, Mascagni, Trilussa, Romagnoli, D'Ambra, Papini, la Negri, Marinetti, Zocchi, Foigore, Pais, Panzini, Tilgher, Viola. In Bulgaria, si potrebbe dire, non sono molto progrediti nella conoscenza almeno della nostra ultima letteratura. Ma bisogna tener presenti gli scopi e le limitazioni naturali del libro. Che vuole essere solo informativo e, s'è detto, divulgativo. Infatti l'informazione è piuttosto sicura, non abbiamo notate false interpretazioni nelle versioni dei titoli italiani, e insomma questo è il libro adatto per quei bulgari coltivati che vogliano rapidamente e degnamente informarsi dei grandi uomini italiani. Perciò appunto non si può pretendere di trovarvi acuti giudizi critici o valutazioni critiche generali. Del resto l'Autore, che ci à annunziata una sua «Storia della letteratura italiana (in bulgaro), è probabile che voglia rivalersi là di tale forzata manchevolezza.

A rendere più popolare e meglio completa la pubblicazione sono inseriti, tra i saggi, i ritratti dei detti luminari. Se si riflette che i più sono con dediche autografe, non vi si può, tra parentesi, impedire di invidiare il loro fortunato possessore per la sua bella iconoteca.

In complesso, dobbiamo essere ben grati al Nurijan della sua pregevole fatica e, in generale, dello zelo che spiega nel rinsaldare sempre più i rapporti spirituale delle due nazioni amiche. (t. l.).

Malefatte di Richelieu

Il «Mercure de France» rievoca la fondazione dell'«Academie Française»:

«Verso il 1629 il circolo Conrart è regolarmente costituito: così si chiamava il piccolo gruppo di letterati che si riuniva in casa della Viscontessa d'Auchy e che era destinato a divenire l'Accademia di Francia. Vi troviamo riuniti, come su di una stampa d'Abraham Bosse, Gombault con il suo collare alla foggia antica e le sue arie cerimoniose, Chapelain, che non ha ancora appesa la sua spada al chiodo, Godeau, preoccupato di seguire l'ultima moda... seduti attorno ad un tavolo dal tappeto verde, ricoperto di libri e di fogli fino a che il candore di una tovaglia non preannuncia la cena. Dopo avere passato un pomeriggio da Conrart, Boisrobert ne fece a Richelieu le sue alte meraviglie. Cosa incredibile in ogni tempo: una riunione di letterati non tanto preoccupati di elogiarsi scambievolmente quanto d'interessarsi al reale progresso dell'uso del buon francese. Il Cardinale ascolta e riflette. Con la rapida decisione che gli è familiare: — Chiedete a quei signori — dice — se sono disposti a formare un corpo riunentesi regolarmente sotto una pubblica autorità. —

«Bisognava dimettersi o sottomettersi; i membri del circolo Conrart lo compresero e fecero rispondere al Cardinale... «Che il Signor de Boisrobert era incaricato di ringraziare umilmente il Cardinale per l'onore che faceva loro... e che erano risoluti di seguire il suo volere».

Poco dopo, Conrart ebbe l'incarico di redigere lo statuto e le lettere patenti per la fondazione dell'Accademia di Francia, poichè fu eletto segretario a vita della Compagnia, sul principio del 1634. Gli Immortali non ebbero mai più un segretario così giovane dato che Conrart compiva proprio allora il suo trentesimo anno».

Salvadori

Carlo Calcaterra ha pubblicato presso la Società Editrice «Vita e Pensie-

GIULIO SALVADORI

ro» una raccolta postuma di liriche e saggi di Giulio Salvadori.

Il Salvadori, come ognun sa, era un fervente cattolico e scrisse un mirabile libro sulla conversione del Manzoni.

Scoperta di importanti manoscritti letterari a Belgrado

Dopo le preziose scoperte di manoscritti puschiniani fatta a Belgrado, di manoscritti puschiniani che vanno ora comparendo nell'Edizione sovietica dell'Opera omnia del Poeta, è stata fatta, in questi giorni, nella stessa città, una nuova importantissima scoperta: si tratta del lascito dell'ultimo presidente dei Ministri della Russia Zarista, B. W. Stuermer, ora in possesso del figlio, che vive nei dintorni di Belgrado. Per quanto non si tratti dell'intiera raccolta del defunto presidente, in parte andata dispersa durante la rivoluzione, il fondo è ricco ed interessantissimo. Una rapida catalogazione comprende: 2 lettere ed un biglietto di Turghenief datati da Parigi 1872, un quinterno di note autografe di Paolina Viardot datato da Dresda 1847, una lettera del Conte Sollogub datata da Marienbad 1844, poesie della contessa Rostopcina.

Italianisti: Brisset e Faure

Lionello Fiumi in «Cronaca prealpina» ci da opportuna notizia dei lavori più recenti di due eminenti italianisti francesi: Fernand Brisset e Gabriel Faure, entrambi notissimi anche in Italia.

Il Brisset, amoroso critico e traduttore del Petrarca, dopo una prima precisa versione in prosa pubblica ora, risultato di una costante fatica di più lustri, una nuova completa traduzione poetica di tutta l'opera del cantore di Laura. Il Fiumi giudica pienamente riuscito il lavoro: «Qui non le storture e le zeppe che la rima im-

GABRIEL FAURE

plica fatalmente, ma un'aderenza costante al verso del Poeta, mentre l'atmosfera melodica è ricreata sapientemente se non con numerica equivalenza — chè il Brisset trovava l'endecasillabo nell'alessandrino — per lo meno con un'aura più musicalmente consona all'orecchio francese.

Il Faure pubblica «Automne», nel quale libro «svincolandosi dalle interferenze storiche e culturali che formano il principale incentivo alla sua produzione, s'abbandona a un più aereo e fantastico lirismo, ebbro di colori e di profumi, non esclusi quelli un po' malinconici, del ricordo: cara e ormai lontana giovinezza».

ARMANDO GHELARDINI
Direttore responsabile
UMBERTO BARBARO
Redattore-Capo

Stabilimento Tip. del «Giornale d'Italia»